LES

VOIX DE PARIS

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, rue Mignon, 2.

LES
VOIX DE PARIS

ESSAI

D'UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE ET MUSICALE

DES CRIS POPULAIRES DE LA CAPITALE

DEPUIS LE MOYEN-AGE JUSQU'A NOS JOURS

PRÉCÉDÉ DE

CONSIDÉRATIONS SUR L'ORIGINE ET LE CARACTÈRE DU CRI EN GÉNÉRAL

ET SUIVI DE

LES CRIS DE PARIS

Grande Symphonie humoristique vocale et instrumentale

PAR

GEORGES KASTNER

« Écoutez les gens qui *chantent* ce qu'ils *crient* dans les rues...... »
(RAMEAU, *Code de musique pratique*.)

PARIS

G. BRANDUS, DUFOUR ET Cie
103, RUE DE RICHELIEU

JULES RENOUARD ET Cie
6, RUE DE TOURNON

LEIPZIG
F. HOFMEISTER

LONDRES
BARTHÉS ET LOWELL

BRUXELLES
MELINE CANS ET Cie

Saint-Pétersbourg. — Maison Brandus.

1857

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE III.

Les cris de Paris depuis le commencement du XVIII[e] siècle jusqu'à nos jours.

CHAPITRE IV.

Les cris de Paris pendant les époques révolutionnaires.

CHAPITRE V.

Les cris de Paris à l'époque actuelle. — Revue et analyse de ces cris. — Classification des différents métiers.

§ I. — ARTICLES D'ALIMENTATION.

CHAPITRE VII.

Les cris de Paris et les cris étrangers.

AVANT-PROPOS.

Les grandes cités ont un langage ; elles ont même, qu'on nous passe l'expression, une sorte de musique propre qui exprime à toutes les heures du jour le mouvement et les évolutions de la vie joyeuse ou sombre, laborieuse ou paisible, dont elles sont le foyer. Paris, par exemple, a une voix puissante, et quiconque en a entendu les frémissements aux jours d'émeute, quiconque même a prêté l'oreille dans les temps les plus pacifiques aux mille clameurs qui se croisent dans ses rues, celui-là n'oubliera jamais ce qu'il y a de caractéristique dans le chaos sonore qui berce les loisirs ou entretient l'activité du géant parisien. Le même phénomène qui nous a déjà occupé dans un ouvrage précédent (1) se reproduit en quelque sorte ici sur un théâtre bien différent. Il y a, remarquions-nous à propos de la Harpe d'Éole, il y a une *musique cosmique* composée de toutes les vagues et mystérieuses harmonies dont le contact des ondes aériennes avec les corps liquides ou solides est l'origine. Il y a aussi, dirons-nous, une *musique sociale*, une *musique populaire* dans un sens beaucoup plus large que celui qu'on donne généralement à ce mot. C'est l'ensemble de ces cris tantôt collectifs, tantôt individuels, qui sont comme la voix des peuples, et qui deviennent dans certaines civilisations des symboles, des formules traditionnelles affectés à certains groupes, à certaines professions distinctes. On ne peut méconnaître, comme nous le disons au commencement de l'Introduction des *Voix de Paris*, l'intérêt qui s'attache à l'étude des humbles manifestations, préludes de la parole et du chant, à l'étude du cri, par exemple, considéré soit comme langage des masses, soit comme accent de l'individu, et devenant entre le chant et le discours un intermédiaire trop méconnu, un agent indispensable, qui se trouve, d'une part à l'origine des langues, de l'autre à l'origine des arts lyriques (2). Pourquoi le musicien, qui souvent recueille comme des monuments précieux pour l'histoire de son art les mélodies informes des peuples les plus sauvages, pourquoi le musicien dédai-

(1) *La Harpe d'Éole et la musique cosmique*, études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art.

(2) Voyez ci-après l'*Introduction*, p. 1.

gnerait-il ces manifestations vocales, fruit du génie populaire des nations civilisées, empreintes pour la plupart d'un caractère d'originalité incontestable, et où l'on remarque souvent une énergie naïve, digne d'intéresser l'artiste, souvent aussi une fixité d'allures non moins précieuse pour l'historien ?

Il nous a semblé, quant à nous, qu'il y avait quelques découvertes à faire dans cet océan sonore, et notre première préoccupation a été d'en tirer un sujet de composition musicale. Cette idée s'était depuis longtemps présentée à notre esprit, et nous avons eu soin, pendant plusieurs années, de réunir les matériaux que nous proposions de mettre en œuvre dans un cadre spécial, où ils eussent quelque chance de se produire avantageusement. Notre collaborateur Édouard Thierry, qui, pour la *Danse macabre*, avait déjà su répondre de la manière la plus heureuse à un désir semblable, est venu cette fois encore remplir nos vues de tout point en créant une des œuvres les plus gracieuses et en même temps les plus spirituelles que la plume d'un poëte ait jamais enfantée sur les *Cris de Paris*. Les contrastes sérieux et bouffons qui ressortent d'un pareil sujet, le mélange d'inspirations comiques ou sévères qu'on en peut tirer, tout cela est exprimé d'une façon délicate et ingénieuse dans une suite d'épisodes agencés avec art, et offrant au musicien une grande variété de caractères et de situations. Le style de cette œuvre, passant alternativement du ton élégiaque au ton comique ou satirique, justifie la qualification d'humoristique donnée à la symphonie. Avons-nous, de notre côté, interprété ce sujet avec autant de bonheur ? Avons-nous saisi la grâce sentimentale et l'originalité piquante qui distinguent à un si haut degré les vers charmants de notre collaborateur, et qui se font surtout remarquer dans la chanson de *Dona Flor* et dans les couplets du *Promeneur solitaire?* Le public en décidera. Mais que nous ayons ou non touché le but, un fait nous semble acquis : c'est que les *cris populaires*, et même les cris industriels, offrent au musicien des sources abondantes et trop ignorées ; c'est qu'il y a là toute une région musicale bien digne d'être explorée, et où nous aurons du moins le mérite d'être entré plus résolûment peut-être qu'on ne l'avait fait avant nous. Nous sommes, en effet, le premier qui ait assigné à l'interprétation musicale des cris de Paris les proportions étendues d'une symphonie vocale et instrumentale, en trois parties, où les formes de l'art les plus sérieuses, de même que les plus légères, se trouvent réunies. Jannequin, qui, au XVIe siècle, a traité ce sujet dans le style travaillé et un peu lourd du contre-point fleuri et de l'imitation, n'en a tiré qu'un simple quatuor, fait avec art il est vrai, mais dépourvu de toute espèce d'intérêt dramatique.

Une fois notre conviction arrêtée sur le caractère presque musical des cris de Paris, on ne s'étonnera pas que notre curiosité se soit portée sur le caractère historique du sujet. Ici du moins nous avions de nombreux devanciers, mais l'ordre manquait à leurs recherches. Il y avait à introduire dans l'histoire des cris populaires une pensée dominante, à en montrer le rapport avec l'histoire des langues, des arts et des sociétés, à caractériser les époques diverses qu'un examen attentif y distingue. Il y avait ensuite à établir, par des exemples choisis et commentés avec soin, l'importance des cris parisiens au point de vue musical ; il y avait enfin à tenir compte des essais d'application littéraire ou artistique qui avaient précédé le nôtre et à les apprécier rapidement.

Nous avons indiqué l'*importance des cris parisiens au point de vue de l'art.* Un mot d'éclaircissement à ce sujet. Certaines gens, qui se tiennent fidèlement attachés à la lettre pour mieux repousser l'esprit, seraient peut-être tentés de dire que, dans notre enthousiasme pour les voix de la capitale parisienne, nous regardons sérieusement les cris populaires comme une branche spéciale de la musique. Telle n'est pas, à coup sûr, notre pensée. Mais ce que nous admettons, il est vrai, sans réserve, comme l'ont fait d'ailleurs avant nous des hommes d'un savoir éprouvé, entre autres Rameau, c'est que ces manifestations vocales embryonnaires ont avec la musique des rapports tout à fait propres à mettre de nouveau en évidence le lien secret qui, par plus d'un point, unit l'art à la nature. Du reste, nous n'approfondirons pas davantage ici cette question : à bon entendeur, *demi-mot;* à mauvais entendeur, *le silence.*

On voit, par ces explications, quel est l'objet du travail historique, littéraire et musical, qui précède notre composition symphonique.

Quant à l'exposé des principes qui nous ont guidé tour à tour comme historien et comme artiste, c'est à l'Introduction de les présenter. En y indiquant les raisons qui nous décident à limiter notre sujet, nous y montrons aussi combien notre cadre eût pu aisément s'élargir, et quel vaste horizon s'ouvre encore aux recherches à côté du terrain volontairement circonscrit où nous nous plaçons.

Georges KASTNER.

Paris, 9 mars 1857.

INTRODUCTION.

CONSIDÉRATIONS SUR L'ORIGINE ET LE CARACTÈRE DU CRI EN GÉNÉRAL.

Le cri populaire étudié à Paris, tel est aujourd'hui l'objet de nos recherches; mais d'abord qu'est-ce que le cri populaire en lui-même? A quel point intéresse-t-il le philosophe, l'historien, le musicien? Quel a été son caractère dans le passé? Quelle place tient-il encore dans la vie moderne? — Toutes ces questions peuvent être abordées ici, quoiqu'elles ne semblent pas rentrer dans le cadre spécial où une étude sur les cris de Paris devrait se renfermer. Cependant, elles dominent si naturellement le sujet tel que nous l'entendons, qu'avant d'aborder ce sujet même, il importe d'y répondre. Nous commencerons donc par donner quelques détails sur l'origine et le caractère du cri, considéré comme manifestation vocale, et nous espérons faire voir ainsi l'intérêt que présente cette matière au point de vue de l'art.

Le cri, pour l'individu, précède la parole, mais celle-ci ne tarde pas à le remplacer, car elle est l'expression la plus parfaite des sentiments individuels. Le cri, pour les masses, a un autre caractère. Il est en quelque sorte la parole même, et la remplace dans toutes les occasions où la vie collective cherche à s'exprimer. Dans les sociétés primitives, où les intérêts individuels sont peu développés, il a une importance considérable. Les peuplades sauvages emploient le cri aussi souvent que la parole pour communiquer entre elles. A mesure qu'une civilisation moins imparfaite substitue des intérêts plus compliqués aux intérêts collectifs, le cri lui-même tend à se rapprocher du chant et de la parole, deux des agents les plus nobles de la pensée humaine. Il perd son caractère primitif : il ne règne plus, il est soumis à des formes phonétiques supérieures. On peut donc imaginer dans les manifestations vocales trois classes distinctes : le cri coïncidant avec l'enfance des sociétés comme avec celle des individus, ensuite la parole; enfin le chant se développant tous les deux avec leur adolescence et leur maturité. C'est pourquoi quelques auteurs distinguent dans la voix : 1° le *cri* ou voix *native*; 2° la voix proprement dite ou voix *acquise*, voix *sociale*; 3° la parole ou voix *articulée* (1); 4° le chant ou voix modulée et appréciable (2).

La parole et le chant ont provoqué de tout temps les plus hautes méditations. C'est sur ces deux puissantes expressions du génie humain que s'est concentrée avec une prédilection légitime l'attention des historiens et des philosophes. Il y aurait cependant un intérêt très peu contestable, selon nous, à étudier les manifestations plus humbles qui précèdent la parole et le chant, à montrer dans le cri, considéré soit comme langage des masses, soit comme accent de l'individu, un intermédiaire trop méconnu entre le chant et le discours, qui se trouve, d'une part, à l'origine des langues, de l'autre à l'origine des arts lyriques. Cette importance d'une étude sérieuse du cri humain n'a pas échappé à Guillaume de Humboldt, le digne frère de l'illustre auteur du Cosmos. Guillaume de Humboldt était dirigé dans ses recherches philologiques, qui ont embrassé une grande variété d'idiomes, par la conviction que le cri est le germe de la parole et qu'il fournit les éléments des langues à mesure que la pensée ou le sentiment se transforme en accents articulés, également distincts du cri des animaux et du chant, mais participant à l'origine de l'un et de l'autre (3). Les dernières recherches de Jacob

---

(1) Suivant le docteur Colombat (de l'Isère), dont nous citons l'opinion plus loin, la voix articulée ne différerait pas du cri ou de la voix native.

(2) Ils admettent que la parole et le chant ne sont que des modifications de la voix *sociale*.

(3) « Der articulirte Laut unterscheidet sich von dem thierischen » Geschrei wie von dem musikalischen Ton durch die Absicht und die » Faehigkeit zur Darstellung eines Gedachtes. » Voir, à ce sujet, l'analyse des idées de Guillaume de Humboldt, dans la *Gazette universelle d'Augsbourg* du 5 février 1856.

Grimm (1) ont confirmé ce principe, en prouvant que la plupart des radicaux sont des verbes, en d'autres termes des cris imitatifs, signifiant une action, tels que le radical *ro*, qu'on retrouve dans *rollen*, rouler, *can*, qu'on retrouve dans *Hahn*, le coq ou l'oiseau chanteur, etc. L'opinion de Charles Nodier n'infirme nullement celle des philologues étrangers dont on vient de lire les noms. L'auteur des *Onomatopées de la langue française* a écrit sur ce sujet les lignes que nous reproduisons ici :

« En considérant, avec tous les philosophes qui ont analysé la parole, les sons simples ou vocaux comme la première langue de l'homme, et en passant de là aux sons compliqués ou consonnants qui ont dû se succéder suivant le degré de facilité de leur prononciation, nous verrons les langues s'enrichir d'une immense famille d'expressions également naturelles, et c'est ce que j'appelle la langue puérile, parce qu'elle se retrouve tout entière dans le premier langage des enfants. »

« Le désir, la haine, l'épouvante, le plaisir, toutes les passions que peut éprouver l'homme si voisin de son berceau, ne se manifestent d'abord que par une émission de sons simples, de *cris* ou de vagissements. C'est sa langue vocale (2). »

« Il invente de nouvelles lettres, à mesure que ses organes se développent, et qu'il commence à juger de leurs rapports et de leurs actions réciproques. Il apprend l'emploi des touches de la parole. C'est sa langue consonnante ou articulée. »

« Mais comme il ne s'en instruit que lentement et dans un ordre successif, en allant du plus simple au plus composé, les sons dont l'artifice est le plus facile sont les premiers qu'il saisisse, et par conséquent les premiers qu'il attache à ses idées. Telles sont les lettres labiales, etc. (3). » L'auteur du *Mémoire sur l'origine psychologique et physiologique des sons articulés* et de l'*Orthophonie*, ouvrage couronné par l'Académie des sciences (4), le docteur Colombat (de l'Isère), va plus loin que Guillaume de Humboldt et Charles Nodier. Il prétend que les émissions vocales seules ne constituaient pas le langage primitif de l'homme et que ce langage devait comprendre aussi les sons articulés. « C'est dans l'instrument vocal, dit-il, qu'il faut chercher les premiers éléments du langage, et non dans l'industrie humaine qui ne les créa pas, qui ne fit que les combiner de mille manières, à mesure que le goût se perfectionna et que le cercle des idées s'agrandit. On peut donc dire que les sons articulés sont aussi naturels à l'homme que les cris chez les animaux qui bèlent, qui mugissent, qui miaulent, qui aboient, qui sifflent ou qui gazouillent. De même que la musique est fondée sur des sons qui ne dépendirent jamais du musicien ; la peinture sur des couleurs primitives que l'art ne créa pas ; la géométrie sur les rapports et les proportions immuables des corps ; de même les éléments de la parole, c'est-à-dire les sons articulés, ne dépendirent pas de l'intelligence humaine, qui, nous le répétons encore, ne fit que les disposer de manière à former les mots et les phrases... C'est donc à tort, ajoute le même écrivain, que tous les philosophes et les physiologistes qui se sont occupés de la parole, ont dit que les voyelles étaient seules des sons primitifs ou naturels, mais que les *consonnes* ou articulations *consonnantes*, dont Court de Gébelin, M. Nodier et quelques autres, ont voulu nous donner l'histoire, n'étaient que des sons artificiels, et, de même que les mots, des inventions humaines (5). » Le docteur Colombat retrouve les unes et les autres dans les cris des animaux et dans certains bruits de la nature, par exemple, ceux du vent, d'une goutte d'eau qui tombe, celui d'une scie, d'un marteau, le choc d'une pierre, d'une cloche, d'un fouet, du feu qui petille, du tonnerre, du liquide

(1) Dans le *Deutsches Woerterbuch* ; Leipzig, Hirzell.

(2) Par opposition à la langue consonnante ou articulée dont parle Charles Nodier à l'alinéa suivant.

(3) Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*. Paris, 1828, *Préface*.

(4) La dernière édition de cet ouvrage porte le titre suivant : *Traité de tous les vices de la parole et en particulier du bégaiement, ou Recherches théoriques et pratiques sur l'orthophonie et sur le mécanisme, la psychologie et la métaphysique des sons modulés, simples et articulés qui composent le langage humain*, par Colombat (de l'Isère), 3e édition, considérablement augmentée. Paris, Béchet et Labé, 1840, 2 vol. in-8 avec planches.

(5) A un autre endroit, le même auteur dit encore : « Comme les premiers éléments de la parole sont plutôt des accents de la nature animale que des accents de l'esprit humain, il est probable que les émissions vocales simples ou articulées, qui formèrent le langage des hommes primitifs, ne furent chez ces derniers, de même que chez les idiots, les sourds-muets et les enfants, que la manifestation instinctive d'une sensation, et non l'expression et le signe *sonore* d'une idée. » Voyez le *Traité de tous les vices de la parole*, première partie, chap. VI, p. 145 et suiv. — *Mémoire sur l'origine psychologique et physiologique des sons articulés*, lu au congrès historique de 1838, etc. Paris, Labé, 1839, p. 13. — Cf. Villoteau, *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*. Paris, 1807, 2 vol. in-8.

qui s'échappe par une ouverture étroite, d'un fleuve qui coule, d'une cascade, etc. (1). Tous ces bruits qui, suivant lui, ont aidé à la formation du langage des peuples civilisés, ne sont pas restés étrangers non plus à l'invention de la musique. Nous pensons avoir suffisamment démontré dans notre ouvrage sur la harpe d'Éole (2), que, renfermant en germe des sons musicaux, ils ont vraisemblablement servi à doter cet art d'une multitude de ressources. Ils forment donc en quelque sorte tout à la fois la matière de la musique et celle de la parole. Dans les sons du langage primitif de l'homme, dans les simples cris exprimant ses sensations, on peut retrouver les éléments du chant artificiel, comme on retrouve dans certaines manifestations sonores de la nature inorganique le principe des combinaisons instrumentales. Considéré à ce point de vue essentiellement philosophique, le cri offre au musicien, de même qu'au physiologiste et au philologue, un sujet d'étude qui n'est pas à dédaigner, ainsi que l'a fait voir, un des premiers, le docte Rameau.

Si donc on voulait prendre le cri humain pour guide, en quelque sorte, à travers les formes plus ou moins distinctes qu'a revêtues la parole chez les divers peuples et aux divers âges, on le verrait exprimant d'abord les passions simples des sociétés embryonnaires, puis se disciplinant, s'assouplissant à mesure que les langues grandissent, pour prendre enfin la forme demi-musicale, demi-verbale, qui le recommande surtout à notre attention. Dans cette forme perfectionnée, le cri n'est plus un bruit rude et grossier, dont l'intonation précise échappe aux règles de l'art; c'est une manifestation vocale qui a son rang marqué dans l'échelle régulière des sons. Aussitôt que le cri est le produit d'un mode de vibration appréciable (3), il est du ressort de la musique, et alors, comme il arrive en pareil cas pour une foule d'autres bruits naturels (4), il peut être facilement noté.

Les sons radicaux au moyen desquels l'homme, dans l'enfance des sociétés, exprime les impressions qu'il reçoit des objets extérieurs, les sentiments divers qui agitent son âme, désir, joie, douleur, amour, haine, épouvante, etc., n'ont pas été tout à fait rejetés du langage des peuples civilisés. Voix naturelles de la passion, ils en sont encore les interprètes les plus directs, les plus intelligibles et les plus éloquents. Dans le discours oratoire, dans l'idiome poétique, dans la musique même, ils interviennent avec succès pour peindre les émotions vives, imprévues, pour ajouter à la force de la pensée, et quelquefois pour exprimer, de la manière la plus laconique sans le secours des mots, une impression, un mouvement rapide de l'âme. Le langage des hommes instruits ne les admet néanmoins qu'avec réserve et discernement; celui des gens du peuple les prodigue. Les exclamations de toute nature sont rangées systématiquement et analysées par les grammairiens sous le nom d'*interjections*, d'un mot latin qui veut dire *jeté au milieu*, parce que ces sortes de cris sont comme *jetés* au milieu du discours.

« Les interjections, dit l'abbé Sicard, ne peuvent être renvoyées à aucune classe de mots; elles doivent faire une classe à part. Elles ne sont étrangères à aucun peuple, parce que l'homme est le même partout; partout

---

(1) *Mémoire sur l'origine psychologique et physiologique des sons articulés*, p. 14. — « Les animaux, par exemple, qui se distinguent par les cris qui leur sont propres, furent désignés par des noms qui imitaient leurs cris.... Les objets inanimés furent appelés par des noms ayant de l'analogie avec les bruits produits par leurs mouvements; enfin d'autres objets furent désignés par des sons qui exprimaient le rapport de ces objets avec des objets animés : c'est ainsi que tous les êtres furent nommés par imitation ou par comparaison.» (*Traité de tous les vices de la parole*, 1re partie, p 151-152.) Les langues des peuples civilisés contiennent un grand nombre de mots qui ont encore ce caractère d'imitation. Ce sont les onomatopées et les mimologismes dont l'emploi est fréquent dans les combinaisons de l'*harmonie imitative*, telle que l'entendent les écrivains, et surtout en poésie, dans les refrains. Un jeune Brésilien, âgé de quatorze ans, sourd-muet de naissance, à qui le docteur Colombat eut le bonheur de rendre l'ouïe et la parole, employait presque toujours des onomatopées pour désigner les mots dont il ignorait ou dont il avait oublié le nom. Ainsi il disait un *ramplan*, un *tu tu*, un *baoum*, un *bé*, un *din-dan*, pour indiquer un tambour, un sifflet, un fusil, un mouton, une cloche, etc. Les enfants que Psammaticus, au dire d'Hérodote, avait fait séquestrer et nourrir par des chèvres, avec défense expresse de proférer devant eux des sons articulés, pour qu'ils fussent soustraits à l'influence de l'imitation immédiate du langage humain, étaient parvenus à exprimer leurs besoins et leurs sensations par des cris et surtout par le mot *bechos*, qu'ils répétaient à la personne chargée de les visiter de temps en temps. Or, dans la langue grecque, la chèvre est désignée sous le nom de βήχη, par onomatopée ou imitation du cri de cet animal.

(2) *La Harpe d'Eole et la musique cosmique ; études sur les rapports des phénomènes sonores de la nature avec la science et l'art*, suivies de *Stephen*, ou *la Harpe d'Eole*, *grand monologue lyrique avec chœurs*. Paris, Brandus et comp., 1856.

(3) Il faut pour cela que le son en soit suffisamment soutenu et atteigne un certain degré d'intensité.

(4) Nous avons donné, en notes de musique, dans notre ouvrage sur *la Harpe d'Eole et la musique cosmique*, des exemples de bruits naturels, tels que celui du vent pendant l'orage, celui de la pluie, celui du sifflet des locomotives, etc.

il est également susceptible d'étonnement et d'admiration. L'expression de ces mouvements spontanés de l'âme est partout commandée par les objets qui causent ces mouvements sans que l'esprit soit appelé à en délibérer. La corde du cœur reçoit la vibration sans qu'il soit au pouvoir de l'organe de retenir le son qui lui est imprimé..... L'interjection n'est donc pas, comme le mot en général, le signe de la simple idée. Elle est le signe de la sensation même dont l'idée est l'effet..... Une âme froide et didactique expose ce qu'elle voit, fait connaître ce qu'elle veut sans éprouver le besoin de l'interjection. Une âme de feu s'interrompt quand elle raconte, quand elle voit, quand elle peut, quand elle *veut*, et ces interruptions sont des traits de flamme rendus par des interjections (1). »

Les interjections qui répondent aux sons simples et primitifs sont généralement monosyllabiques, et à peu près les mêmes dans tous les idiomes connus. La joie, la douleur, la surprise, l'effroi s'expriment ordinairement par des voyelles, dont l'intonation fondamentale change peu, mais dont les inflexions varient eu égard au système de prononciation adopté dans chaque langue. Ces inflexions sont souvent représentées par des consonnes, dont le rôle est quelquefois de faire sentir plus fortement la vivacité du sentiment qui engendre le cri involontaire (2). S'il est aisé de représenter cette sorte de cri au moyen des lettres de l'alphabet, à plus forte raison peut-on le reproduire exactement à l'aide des signes graphiques de la musique dès que l'oreille parvient à en saisir l'intonation. Le docteur Colombat, que nous avons déjà cité, et dont les travaux ont eu principalement pour objet l'étude de la voix humaine et la guérison des maladies auxquelles elle est sujette, a recueilli, dans l'intérêt de son art, un grand nombre d'interjections naturelles, particulièrement celles de la douleur. C'est une idée qu'au premier abord on trouve singulière, mais que le docteur français n'a peut-être pas eue le premier. Nous nous souvenons parfaitement d'avoir vu à Stuttgard, chez le docteur Schilling, longtemps avant la publication de la troisième édition de l'*Orthophonie* ou *Traité des vices de la parole*, la seule qui contienne les exemples de musique dont nous allons parler, un numéro d'un journal allemand dans lequel étaient notés aussi des cris de blessés, que l'écrivain, auteur de l'article, disait avoir recueillis dans un hospice pendant de pénibles opérations chirurgicales. A cette époque, le temps nous manqua pour prendre copie de ce document, qu'il nous a été impossible de retrouver; nous le regrettons à présent d'autant plus qu'il n'eût pas été inutile de comparer ces cris de la douleur physique avec ceux que rapporte le docteur Colombat au chapitre II de la première partie de son ouvrage. Ce chapitre est intitulé : *Mécanisme des cris et leur intonation dans les douleurs physiques et morales, et dans différentes inflexions vocales affectives* (3). On y trouve des observations intéressantes sur le mécanisme de la formation des cris. La physiologie, aidée de la science anatomique, nous apprend qu'il ne diffère pas essentiellement de celui des autres phénomènes vocaux. Il peut se rapporter tout à la fois à la formation des sons les plus graves de la voix et à celle des sons aigus du fausset. En général, le ton des cris est beaucoup plus intense que celui des autres émissions vocales, et il offre toujours quelque chose d'aigre qui blesse l'oreille, et qui est susceptible de mille nuances. On doit encore observer que le diapason des cris dépend du timbre naturel de la voix, et qu'il est par conséquent variable à l'infini chez les individus qui les profèrent dans de semblables circonstances. Il n'est cependant pas impossible, comme on le verra tout à l'heure, de les exprimer approximativement par des chiffres ou des signes de musique.

Les cris et les autres inflexions affectives sont chez l'homme, composés de deux intonations distinctes produites avec leurs diverses modifications par des efforts particuliers et des contractions exagérées de l'organe vocal. « Le son qui est d'abord grave, dit le docteur Colombat, devient subitement plus ou moins aigu ou plus ou moins prolongé, et ces deux intonations presque simultanées, dont la réunion forme le cri, présentent des

(1) Sicard, *Éléments de grammaire générale appliqués à la langue française*. Paris, an III, t. I, p. 144-146.

(2) Notre exclamation *ah !* fait dans la langue allemande *ach !* et cette autre, *oh !* fait simplement *o*. Cela se réduit, comme on le voit, à des différences de prononciation inhérentes aux idiomes dont nous parlons, mais l'intonation fondamentale est toujours au fond la même; elle ne subit qu'une légère modification en passant d'une langue à l'autre. En général, les consonnes ne sont que les signes de l'action passagère et des divers mouvements qu'exécutent la langue, les lèvres ou le pharynx pour modifier le son des *voyelles* à mesure qu'il s'échappe de la bouche ou des narines. Quant au son des voyelles isolément pris, il résulte d'une simple situation des organes vocaux et peut être prolongé aussi longtemps que dure la sortie de l'air qui, pendant la production des voyelles, s'échappe de la glotte (Voy. Colombat, *loc. cit.*).

(3) Le même travail forme la matière d'un *mémoire* publié en 1840 par le docteur Colombat, sous un titre semblable : *Le mécanisme des cris et leur intonation notée dans chaque espèce de douleurs physique et morale*. Paris, 1830. Brochure de seize pages d'impression.

intervalles toniques qui sont toujours semblables chez les individus se trouvant dans les mêmes conditions physiques et morales, mais qui changent à l'infini selon l'expression et la douleur auxquelles les différents cris se rapportent. Il y a donc deux sons dans la formation du cri : le premier qui est très bref et dont le diapason est aussi variable que le timbre naturel de la voix, se confondant avec le second qui est plus prolongé, et qui correspond selon la nature du cri à la *tierce*, à la quarte, à la quinte, à l'octave de son congénère, ou enfin, ce qui a lieu le plus souvent, à une des notes aiguës du faucet (1). Nous ferons d'ailleurs remarquer que ce n'est pas seulement dans notre espèce que les cris sont formés par deux intonations, mais que presque tous les animaux vertébrés, ceux surtout qui ont été classés, comme l'homme, dans l'ordre des mammifères, font entendre des cris composés d'au moins deux sons différents, des accents et des intervalles qui diffèrent dans chaque espèce, mais qui sont variables chez les individus de la même espèce et se trouvant impressionnés par les mêmes causes (2). » Ici le docteur essaie de reproduire, d'après les principes de la notation musicale, les cris qu'il a eu l'occasion de recueillir près du lit de ses malades. Ces exemples viennent à l'appui de sa théorie, mais celle-ci est-elle de tout point fondée? C'est une question à laquelle on ne saurait répondre qu'après un mûr examen et un certain nombre d'expériences nouvelles. D'ailleurs le docteur Colombat avoue lui-même que le mécanisme des divers phénomènes vocaux est recouvert d'un voile qu'on ne pourra jamais soulever qu'imparfaitement. Tout ce que nous pouvons dire à ce sujet, c'est que le petit nombre de cas analogues dont nous devons la connaissance au hasard, confirment en partie les assertions qui précèdent. La nomenclature que nous allons mettre sous les yeux du lecteur est d'un caractère passablement lugubre. Rien qu'à la pensée des horribles souffrances qui ont déterminé l'émission de ces cris on se prend à frissonner. La plume

---

(1) L'auteur que nous citons écrit *fausset* avec un *c* au lieu de deux *ss*; il n'admet pas l'étymologie des lexicographes qui écrivent *fausset* comme venant de *faux*, opposé à *juste*, et il dérive ce mot du latin *fauces faucium*, la gorge, le gosier, qui n'attache aucune idée de *faux* aux sons aigus de la voix.

(2) Colombat, de l'Isère, *Traité des vices de la parole*, 1re partie, p. 111.

Tracer la gamme de toutes nos passions et faire une échelle diatonique des cris arrachés par la douleur ne semble pas au docteur Colombat une chose impossible. L'idée de former un concert réel de plaintes humaines aurait certainement réjoui un Tibère, un Caligula, un Néron ou un Héliogabale. Il est même probable que le roi Hérode n'aurait pas été fâché d'avoir sa petite musique des Saints-Innocents. Ne pouvant aller jusque là, on s'est borné à former avec les cris des animaux des orgues vivantes, et l'on est parvenu à exécuter avec ces instruments d'un nouveau genre et pour lesquels, que nous sachions, aucun facteur n'a encore pris de brevet, des concerts extrêmement baroques qui ont servi à varier les divertissements offerts aux souverains dans les réceptions solennelles. Quelquefois on les employait pour ajouter à la pompe des fêtes religieuses, comme par exemple dans la cérémonie solennelle qui eut lieu à Bruxelles en 1549, le jour de l'octave de l'Ascension, en l'honneur d'une image miraculeuse de la Vierge. Ce jour-là, pendant la procession et après le passage de l'archange Michel, on vit paraître un chariot sur lequel était assis un ours touchant de l'orgue. Cet orgue se composait d'une vingtaine de chats enfermés séparément dans des caisses étroites au-dessus desquelles passaient les queues de ces animaux liées à des cordes attachées au registre de l'orgue et correspondant aux touches. Don Juan Christoval Calvete de Estrella a rendu compte de cette fête dans sa relation du voyage de Philippe II, prince de Castille, à Bruxelles, et c'est à cette source que le père Ménétrier a puisé la description qu'il en donne lui-même dans son *Traité des représentations en musique*, page 180. L'historien espagnol nous apprend que l'ours pressant les touches, tirait les queues des chats, ce qui leur faisait miauler des tailles, des dessus, des basses, selon les airs qu'il voulait exécuter. L'arrangement était si bien combiné que, de cette musique grotesque, il ne sortait pas un son faux. Au son de cet orgue d'un nouveau genre dansaient des enfants habillés en loups, en singes, en cerfs, etc. Pierre le Grand, dit-on, fut régalé d'un concert semblable, et en 1753 il y en eut encore un à Saint-Germain, où l'on fit accompagner les *mi-a-ou* des chats par des violons, tandis qu'un singe battait gravement la mesure. On ne s'est pas arrêté en si beau chemin. On a formé non-seulement des orgues de chats, mais des orgues de cochons vivants et même de cochons et de chats réunis.

« La musique sans doute était rare et charmante ! »

Jugez-en plutôt par ce récit de Jean Bouchet, tiré des *Annales d'Aquitaine :* « Louis XI commanda un jour à l'abbé de Bagne, homme de grand esprit et inventeur de choses nouvelles quant aux instruments musicaux, qu'il lui fît quelque harmonie de *pourceaux*, pensant qu'on ne le saurait jamais faire. L'abbé de Bagne ne s'ébahit, mais lui demanda de l'argent pour ce faire, lequel lui fut incontinent délivré, et fit la chose aussi singulière qu'on n'avait jamais vue. Car d'une grande partie de pourceaux de divers âges qu'il assembla sous une tente ou pavillon couvert de velours (au-devant duquel pavillon y avait une table de bois toute peinte, avec un certain nombre de marches), il en fit un instrument organique, et ainsi qu'il touchait lesdites marches avec petits aiguillons qui piquaient les pourceaux, les faisaient crier en tel ordre et consonnance, que le roi et ceux qui étaient avec lui y prenaient grand plaisir. » Des écrivains très sérieux, le père Kircher, Printz, Adelung et beaucoup d'autres font mention de ces concerts bizarres qui prouvent que les cris des animaux, comme les cris humains, se composent d'intonations souvent appréciables. Nous possédons une curieuse gravure qui représente un clavecin de chats. Les têtes de ces animaux se montrent au-dessus des touches du clavier que paraît faire mouvoir un personnage aux traits et au costume quelque peu fantastiques. De nos jours, en Allemagne, la musique de chats, la *Katzenmusik*, n'est plus tout à fait cela. L'harmonie féline s'est tue pour faire place à un bizarre pêle-mêle de bruits discordants où les poêlons, les casseroles, les pincettes, les vieux chaudrons, et non les chats, exécutent leur partie en conscience. C'est ce que nous désignons en France sous le nom de *charivari*. Les personnes curieuses de connaître le rôle que la *Katzenmusik* a joué dans les événements politiques de notre époque pourront lire l'article que nous avons publié à ce sujet dans la *Gazette musicale* du 22 octobre 1848 (n° 43).

qui transporte froidement sur le papier ces inflexions déchirantes, semble écrire sous la dictée du scalpel ou du bistouri. Du reste le but de l'auteur du *Traité des vices de la parole* en traçant ce tableau phonétique des plaintes humaines est purement scientifique. Il veut mettre les médecins à même de porter un diagnostic plus sûr dans certaines affections, et se flatte de pouvoir leur épargner ainsi bien des erreurs de jugement. Mais s'il est avantageux pour les pathologistes et les chirurgiens opérateurs d'avoir toujours présentes à l'esprit les intonations de la douleur suivant les maladies, les symptômes et le genre d'opération, peut-être les compositeurs de musique dramatique et les chanteurs chargés d'interpréter leurs ouvrages, qui doivent aussi se livrer à une étude approfondie des maux et des passions de l'humanité afin d'en transporter la peinture dans la sphère idéale où s'élaborent les œuvres de l'art, peut-être, disons-nous, seraient-ils également intéressés à garder le souvenir des expériences du docteur Colombat, surtout quand ils ont à interpréter des situations pathétiques où les personnages de leurs drames se débattent violemment au milieu des tortures physiques ou morales d'une angoisse suprême, comme par exemple Desdemona en butte aux fureurs d'Othello. L'art en ces situations extrêmes, sans renoncer tout à fait à ses droits, laisse parler la nature ; alors interviennent parmi les intonations de la phrase déclamée ou chantée, tantôt des soupirs, tantôt des sanglots, tantôt des gémissements et quelquefois de véritables cris. Mais avant de constater le rôle important donné aux exclamations affectives dans les compositions musicales, essayons d'indiquer la part qui leur est faite dans la réalité. Nous commencerons par les cris de douleur ; aussi bien n'en est-il pas qui soient plus étroitement et plus généralement liés aux diverses phases de la vie de l'homme.

Ceux que le docteur Colombat a observés comme médecin sont de plusieurs espèces et classés systématiquement. Il y a d'abord le cri déterminé par l'application du feu (Pl. I, série A, n° 1), cri grave et profond parcourant un intervalle de tierce et représenté par l'*e* muet suivi de l'interjection *ah!* Il y a ensuite le cri déterminé par l'action d'un instrument tranchant (n° 2). Ce dernier cri se compose d'un premier son très rapide et d'une note très aiguë du registre de *fausset* sur laquelle il se prolonge. Il est perçant et composé des sons vocaux *e, ah! e, ah! la la.* Nous avons eu l'occasion d'entendre une manifestation sonore du même genre provoquée par une coupure involontaire (n° 3). L'exemple que nous rapportons contient aussi deux intonations principales liées l'une à l'autre par une suite d'inflexions chromatiques. Ce second cri est moins aigu que le précédent; il est vrai que le patient cherchait le plus possible à l'étouffer. Cette lugubre nomenclature nous offre encore les sons vocaux résultant des douleurs pulsatives (1) et généralement désignés sous le nom de *gémissements*. Ils sont au nombre de quatre et presque tous d'égale durée. Ils forment pour la première note la voyelle *a* et pour les trois autres la syllabe *on* trainée en *decrescendo* (n° 4). Il y aurait peu de chose à changer pour convertir ce petit nombre de notes en une figure d'accompagnement tout à fait dans le caractère de la musique plaintive. Rien de plus émouvant, de plus terrible que le cri produit par les douleurs lancinantes (n° 5). La voix y exécute dans la région suraiguë une sorte de battement ou de *tremolo* que l'homme le plus indifférent aux maux de ses semblables ne peut entendre sans émotion. Cette forme vocale n'indique pas seulement une douleur physique extrêmement intense ; elle est tout aussi bien l'expression d'une affection morale atteignant le paroxysme du désespoir, de la rage ou de la colère. Nous en donnerons un exemple plus loin. Deux fois en notre vie des cris de détresse de l'effet le plus déchirant ont frappé notre oreille. La première fois ils étaient poussés par un homme qui s'est donné volontairement la mort, il y a quelques années, à Versailles, en se précipitant par une fenêtre de la hauteur d'un troisième étage. Nous passions près de l'endroit où il venait de tomber, sa chute avait été horrible; il avait les membres brisés : il faisait entendre d'une voix claire et stridente le sinistre *tremolo* dont nous parlions tout à l'heure (n° 6). La seconde fois qu'il nous fut donné d'observer un fait du même genre, les cris de douleur étaient moins des cris aigus que de lamentables gémissements : une vive souffrance les arrachait à un pauvre diable qui, pour échapper aux flammes d'un incendie dont sa maison allait être la proie, eut la malheureuse idée de se jeter d'une fenêtre élevée dans un fossé plein d'eau baignant les murs de son habitation. Il était tombé sur un poteau planté dans ce fossé et s'était fait une blessure mortelle. Nous entendons encore ses plaintes répétées uniformément sur la syllabe *oh!* Elles nous sont tellement

(1) Les médecins appellent *douleurs pulsatives* celles que produisent une inflammation phlegmoneuse, un panaris, etc.

présentes à l'esprit que nous pouvons les reproduire ici fidèlement (nº 7). Après avoir signalé d'autres émissions vocales déterminées par les douleurs gravatives (nº 8) (1), — lesquelles ressemblent beaucoup aux cris produits par les douleurs pulsatives, — le docteur Colombat, selon l'habitude des savants qui reprennent volontiers toute chose *ab ovo*, n'hésite pas à pousser ses investigations jusque dans le domaine de la chaste Lucine. Là, comme conséquence de l'arrêt qui frappa la femme au sortir de l'Éden, s'élèvent par intervalles des cris terribles, les plus intenses de tous et ceux dont le caractère particulier est le plus remarquable (nº 9). Ils sont bientôt suivis d'intonations également étranges, mais plus faibles. C'est la plainte qui annonce la naissance d'un être humain; c'est un vagissement (nº 10) (2). Nous ne rapportons ces deux derniers cris que pour ne point laisser incomplète la liste des cris de douleur physique tracée par le docteur Colombat; on pense bien que nous n'engageons nullement les artistes à les reproduire. Il est peu probable d'ailleurs que ceux qui cultivent aujourd'hui avec le plus de hardiesse et de succès la musique imitative, aient jamais la fantaisie de suivre l'exemple d'un de leurs ancêtres, du poëte musicien Timothée de Milet, condamné avec la dernière rigueur par les éphores de Lacédémone pour *avoir imité d'une manière indécente*, dans la musique d'un poëme sur l'accouchement de Sémélé, *les cris d'une femme en proie aux douleurs de l'enfantement.*

Les inflexions vocales affectives provoquées par diverses causes terminent la curieuse étude que nous reproduisons. Elles se bornent au cri de joie (nº 12), au cri de vivat (nº 13), au cri d'appel (nº 14), au cri d'effroi (nº 15), au cri du sanglot (nº 16) et au cri du dégoût (nº 17). Cette nomenclature laisse beaucoup à désirer; elle pourrait être plus complète et le classement des cris plus rationnel. Telle qu'elle est pourtant, elle contient des renseignements utiles pour les artistes, et l'intérêt que ce genre de recherches peut leur offrir n'échappe pas à l'écrivain que nous citons. C'est ce qui lui fait dire : « Ayant toujours présentes à la mémoire l'échelle des passions et des affections vives et soudaines de l'âme, les musiciens parviendront plus facilement à faire de la musique imitative et expressive, et les comédiens à varier et à reproduire d'une manière naturelle toutes les inflexions vocales qui se rapportent à la situation actuelle des personnages dont ils jouent le rôle. C'est cette connaissance, en quelque sorte instinctive chez les grands acteurs, qui faisait que Talma avait des intonations vocales aussi justes (3). » Les grands chanteurs possèdent aussi cette connaissance instinctive qui se révèle non-seulement dans le soin qu'ils ont de reproduire exactement la note qu'ils chantent, mais encore dans le choix de l'inflexion dont ils accompagnent cette reproduction de la note conformément au sens des paroles et au caractère de la situation. Cette modulation particulière de la voix, — d'ailleurs susceptible de mille nuances et complétement indépendante de l'exécution musicale, considérée au point de vue technique, — constitue l'*expression* proprement dite.

Pour saisir l'accent vrai, pathétique, les chanteurs, de même que les compositeurs, doivent s'appliquer à connaître les caractères distinctifs que la nature attache à la manifestation des impressions, des sentiments qui naissent chez l'homme dans toutes les conditions de la vie. La grande école où s'est formée la cantatrice illustre qui, dans le rôle de Desdemona dont nous parlions tout à l'heure, a su tant de fois, par son jeu passionné, émouvoir le public jusqu'à la terreur, comme elle savait le charmer jusqu'à l'extase par la perfection de son chant, l'école des Garcia, sur laquelle le nom de Malibran répand une gloire ineffaçable, est une de celles qui comprennent le mieux l'importance de cet objet. Son code par excellence, la belle et savante méthode de Manuel Garcia (4), que l'on doit regarder comme un véritable traité philosophique de la théorie et de la pratique du chant, renferme une exposition systématique des différents procédés matériels au moyen desquels

---

(1) Les douleurs *gravatives* sont celles qui accompagnent les coliques, les phlegmasies aiguës du péritoine, certaines céphalalgies, etc. Les sons vocaux du cri qu'elles déterminent sont une combinaison de l'*e* muet et de la syllabe *un*.

(2) Le docteur à qui nous devons ces observations singulières n'oublie pas même le cri de la coqueluche, qu'il faut compter au nombre de ceux qui, dans la toux spasmodique, prennent le nom de *quintes*, vraisemblablement parce que l'oreille y remarque deux sons offrant entre eux l'intervalle d'une quinte (voyez pl. I, nº 11). Ces deux sons forment les syllabes *que* et *ot*.

(3) *Traité des vices de la parole*, 1re part., p. 117.

(4) Pour mettre ce grand ouvrage à la portée de tous, M. Manuel Garcia a tiré des riches documents qu'il renferme sur toutes les branches de l'art du chant les matériaux d'un autre ouvrage tout aussi complet que le précédent, mais moins développé dans certaines parties. Il l'a publié sous ce titre : *Nouveau traité sommaire de l'art du chant*. Paris, 1856, en dépôt chez M. Richard, rue Neuve-des-Petits-Champs, 14.

un artiste parvient à exprimer tous les effets de la passion. Souvent ces moyens sont irréguliers, et en apparence défectueux. Ce sont, entre autres, les altérations diverses de la respiration normale employées avec succès pour produire le rire, les soupirs, les plaintes, les sanglots et même le râle. Le rire, sorte de spasme convulsif, sur lequel le comte de Cramaille a écrit un traité spécial, et que les médecins ont quelquefois désigné sous le nom de *vibratio diaphragmatis*, procède par des saccades ou secousses plus ou moins fortes de la voix qui parcourt alors, en montant et en descendant, une gamme peu régulière, mais assez étendue. Les soupirs, en général, dont le nom a passé à l'un des signes de la notation musicale et à ses dérivés, comme si le choix de cette dénomination mélancolique était fait en vue de donner raison au vieux proverbe :

Tel chante qui au cœur n'a joie,

les soupirs, disons-nous, sont produits dans toutes leurs variétés par le frottement plus ou moins fort, plus ou moins prolongé de l'air contre les parois du gosier, soit que l'on introduise l'air dans la poitrine, soit qu'on l'en chasse. Au moyen d'une aspiration forte et saccadée, on a le sanglot (nº 18) ; au moyen de l'expulsion de l'air effectuée dans de certaines conditions, on a les soupirs proprement dits (nº 19). Si on laisse d'abord tomber la voix pour la chasser ensuite, on obtient la plainte (Pl. II, nº 20).

Le tremblement du son, ce que Manuel Garcia appelle l'*émotion de la voix*, convient parfaitement à l'interprétation des affections vives de l'âme. Il exprimera tour à tour l'agitation causée par l'effroi, l'indignation, la joie, la colère, les remords, le désespoir, en un mot, par les sentiments les plus divers. Laissons parler ici l'excellent maître qui donne ces préceptes, à l'appui desquels il cite de nombreux exemples choisis avec autant de goût que de discernement : « Lorsque la même agitation est produite par une douleur si vive qu'elle nous domine complétement, l'organe éprouve une sorte de vacillation qui se communique à la voix. Cette vacillation s'appelle *tremolo*. Le *tremolo* motivé par la situation et conduit avec art est d'un effet pathétique assuré (1). » Ici Manuel Garcia rapporte un passage tiré de la partition des *Huguenots* de Meyerbeer, celui où Valentine, frappée d'épouvante à l'idée du danger qui menace les jours de Raoul, s'écrie hors d'elle-même : « Ah! ma raison s'égare, ah! forfait exécrable, Raoul, ils te tueront... Ah! pitié, je meurs, ah! » « Ne *chantez pas*, dit le maître, mais déclamez avec une voix déchirante, et dans le plus grand désordre, les mots : *Raoul! ils te tueront*. Puis, la respiration oppressée et défaillante, achevez les mots : *Ah! pitié! je meurs, ah* (2)! » Dans cet exemple (nº 21), les lignes tremblées indiquent les endroits où la voix éprouve cette vacillation destinée à peindre surtout les grandes douleurs, les douleurs *lancinantes* d'un cœur profondément blessé. On est tenté de reconnaître ici une application tout artistique de l'effet vocal particulier au cri de détresse dont nous avons parlé plus haut (voy. page 6, et pl. I, nº 5), nous voulons dire cette espèce de *tremolo* pratiqué dans la région suraiguë par la voix d'une personne en proie aux souffrances physiques les plus intenses. Les moyens employés pour varier l'expression musicale ne se réduisent pas à ceux que l'on vient d'indiquer. L'emploi des deux timbres caractéristiques que chaque son peut recevoir, le timbre sombre et le timbre clair, susceptibles eux-mêmes de nombreuses modifications, fournissent encore une précieuse ressource à l'artiste intelligent. Les timbres font si essentiellement partie du discours, ils sont la condition si vraie d'un sentiment sincère, qu'on ne saurait en négliger le choix sans tomber immédiatement dans le faux. Ce sont eux qui révèlent le sentiment intime, que les paroles n'expriment pas toujours suffisamment, et que parfois même elles tendent à contredire. Manuel Garcia, à qui nous empruntons ces lignes, développe, relativement à l'emploi des timbres, une foule de considérations extrêmement judicieuses et d'un ordre élevé ; mais comme elles s'éloignent de notre sujet, nous nous en tiendrons à celles qu'on vient de faire connaître, pensant qu'elles suffisent pour donner une idée des différents moyens mis en œuvre par les chanteurs pour exprimer les inflexions affectives. Ainsi que le fait observer le savant professeur, ces deux premières séries de faits, produits par l'altération de la respiration et par l'emploi des divers timbres, forment une *langue inarticulée, composée de pleurs, d'*INTERJECTIONS, de CRIS, de soupirs, etc., qu'on pourrait nommer proprement le langage de l'âme.

---

(1) Manuel Garcia, *Nouveau traité sommaire de l'art du chant*, p. 81. — (2) *Ibid.*

Ces moyens émeuvent plus puissamment encore que la parole, et prennent naissance principalement dans les poumons et le pharynx. La connaissance exacte de cette dernière partie de l'instrument vocal, dans ses rapports avec ce genre de produits, doit être familière à tout chanteur dramatique, *et deviendra la principale source de ses succès* (1). Naturellement, en cela comme en toute chose, il se conformera aux règles du goût. Il n'abusera pas de ces effets et ne les exagérera point. Il imitera la sage réserve d'un acteur dont parle Chabanon. Cet acteur, à la première représentation d'*Orphée*, avait mis trop de vérité dans le *cri* déchirant qui perce, par intervalles, à travers le chant des Thraces éplorés; il s'en aperçut et s'adoucit. D'autres artistes ont été moins prudents. A force de chercher la vérité d'expression dans la déclamation et dans le chant, ils sont arrivés à chanter et à déclamer d'une manière peu naturelle et même ridicule. On cite souvent, comme étant tombés dans ce défaut, Lainé et Adrien, deux chanteurs de l'ancienne école française. Ils avaient fait dégénérer en charge l'expression dramatique. « Dans leur manière de scander la parole, la voix ne sortait que par éclats et avec effort; en sorte que les sons ne se produisaient plus que sous l'aspect de *cris* souvent fort désagréables (2). » Un mot qui a joué un grand rôle dans les querelles musicales du XVIIIe siècle, et qui est toujours un des lieux communs de la conversation en France, ce mot, cette accusation que l'on ne chante pas, mais que l'on *crie* à l'Opéra, doit en partie son origine à l'abus que nous signalons. Peut-être ce reproche a-t-il eu quelque fondement; peut-être aussi, en le formulant, ne s'est-on pas assez souvenu que si les acteurs *crient* à l'Opéra plus souvent qu'ailleurs, c'est que les situations fortes et les grandes péripéties dramatiques y sont beaucoup plus fréquentes qu'il n'arrive sur d'autres scènes comportant des styles et des genres différents. De là, dans les opéras, des explosions vocales analogues à celles qui se font entendre dans les tirades de tragédie; la voix y acquiert un degré d'intensité en rapport avec la véhémence du sentiment passionné qu'elle interprète; elle sort du ton ordinaire de la déclamation, et produit des intonations qui, autant par le contraste que par l'effort, ressemblent à des cris.

Le Kain et Talma déclamaient certains passages de leurs rôles, avec une puissance d'organe et une impétuosité qui devaient faire aussi l'effet de véritables cris sur le spectateur. Les compositeurs français, presque tous partisans de la vérité d'expression, s'appliquent d'ordinaire à caractériser l'explosion du sentiment dramatique au moyen de combinaisons autant que possible neuves et imprévues. Ces combinaisons sont très souvent dissonantes. Il n'en faut pas davantage pour surprendre une oreille inexpérimentée. La dissonance mise en relief par l'intensité de l'émission vocale devient, pour cette oreille novice, un son désagréable, confus, et à peu près semblable à un cri. Il nous est arrivé plus d'une fois de nous trouver au théâtre à côté de gens qui ne manquaient pas d'accuser avec beaucoup d'aplomb des virtuoses célèbres de crier ou de détonner, toutes les fois que ceux-ci faisaient entendre d'une voix parfaitement juste, mais non sans quelque effort, dans la région la plus élevée de l'échelle vocale, une dissonance un peu forte amenée, soit par un retard ou une suspension, soit par un accord altéré d'un emploi peu fréquent; au surplus, il est inutile de nous arrêter plus longtemps à cette acception du mot *crier* qui, on le voit, a un sens figuré et se dit en mauvaise part pour signifier une manière défectueuse de chanter en forçant l'intensité des sons. Revenons aux cris proprement dits. Ceux dont l'intonation est confuse et insaisissable ne sont point tolérés sur la scène lyrique, à moins qu'ils ne résultent d'un mouvement nerveux et spontané de surprise, de douleur, d'effroi, etc., pendant lequel la voix sort involontairement de ses limites, comme entraînée par l'impulsion anormale imprimée à tout l'organisme. On a des exemples de cris naturels inarticulés et dépourvus d'intonation, que de grands chanteurs ont ajoutés à leur rôle pour augmenter l'effet du jeu scénique et produire plus d'illusion dans ce qu'on appelle les *coups de théâtre*, en termes de coulisses. Du reste, quand le cri est absolument nécessaire, le compositeur le note lui-même sous forme d'interjection ou d'exclamation, par exemple : *ah! hélas! ô ciel! grand Dieu!* etc. Nous savons, d'ailleurs, que ces éléments du langage primitif, embellis par les procédés de l'art, interviennent avec autant de succès dans les phrases musicales que dans les périodes du discours; seulement, il faut qu'ils y soient convenablement amenés, et de tout point motivés par la situation. Il y a de grands mouvements

---

(1) Manuel Garcia, *Nouveau traité sommaire de l'art du chant*, p. 82 et 85.

(2) J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde*, 3e édit., Paris, Brandus et Ce, 1847, p. 236.

scéniques interprétés uniquement par un son, par un accord, placé sur une interjection. Il y a des dénoûments qui ont lieu au moyen de simples exclamations affectives. Le final du troisième acte de l'opéra d'*Otello* conclut par un accord isolé, dissonant, sans résolution dans le chant (l'accord de neuvième mineure du ton de *mi bémol*), que font entendre comme un cri de surprise et d'horreur, sur le monosyllabe *ah!* les voix réunies du Doge, de Rodrigue, d'Elmiro et du chœur, au moment où le Maure met fin à ses jours. Avons-nous besoin de rappeler l'effet produit par cet autre cri : *Grâce ! grâce !* dans l'air de *Robert le Diable*, dont tant de voix féminines ont essayé de rendre les inflexions profondément touchantes et pathétiques ? Notre art a des ressources tellement nombreuses, tellement variées, pour traduire les manifestations spontanées du cœur que, si nous tenions à multiplier ici les exemples, nous n'aurions que l'embarras du choix. Habile à exprimer les accents de la joie, la musique l'est surtout à rendre ceux de la douleur. Il y a tant de vérité, tant de puissance dans son langage, qu'elle excitera notre effroi ou notre attendrissement par le spectacle de maux imaginaires. Elle viendra nous faire entendre les plaintes d'un mourant, et nous, tout en prêtant à la voix de l'acteur une oreille charmée, c'est à peine si nous remarquerons que nous prenons intérêt à un personnage qui meurt en chantant. Grétry, observateur trop exact peut-être des rapports de la musique et de la déclamation, relève cette particularité pour avoir un argument de plus à présenter en faveur de son système. Il écrit dans ses *Mémoires* : « L'on permet à la musique d'imiter les accents qui naissent de la joie ; mais exprimer la douleur, mourir en chantant, quelle folie! disent les ignorants. Pourquoi donc? C'est, au contraire, l'extrême douleur, les cris de désespoir, qui nous donnent les accents les plus rapprochés de la musique imitative. Écoutez cette mère éperdue qui retrouve son fils percé de coups, ou que les flots ont rejeté sur le rivage :

Mon fils est mort!
Mon fils!
Mon fils!
Mon fils!
Il est mort!
Il est mort!
Il est mort!

» Elle changera vingt fois de modulation pour dire ces paroles ; je défie le musicien le plus ignare de ne pas noter ces accents : voilà la nature (1). »

Ne croyons pas que de telles remarques sur le côté philosophique de la musique appartiennent exclusivement au génie de l'art moderne. Dès la naissance du drame lyrique, il s'est trouvé des hommes instruits, d'habiles théoriciens qui ont essayé de tracer les premières règles de l'expression musicale. Parmi les indications qu'ils nous fournissent sur cet objet, ils n'oublient pas la manière de traduire en sons les élans irréfléchis de l'âme qui prennent la forme interjective. Le savant Doni, entre autres, fait remarquer que l'intervalle de tierce mineure convient parfaitement pour rendre les exclamations, et il en donne pour exemple un passage de l'*Euridice* où cet intervalle est employé deux fois sur les mots *O fato*, *O cieli!* (2) (n° 22). On voit par là que de tout temps les minutieux détails relatifs au mécanisme de l'expression ont occupé les compositeurs, et qu'ils n'ont jamais complétement négligé l'étude des sons rudimentaires de la passion, ces sons que les chanteurs durent étudier à leur tour et auxquels on peut assigner pour base, comme nous l'avons dit, les inflexions naturelles décrites plus haut.

Les faits qui viennent d'être passés en revue nous paraissent établir suffisamment le rapport qu'ont avec l'art les manifestations sonores désignées sous le nom de cris, soit qu'elles proviennent de sensations purement physiques, soit qu'elles dérivent des seules affections de l'âme. Nous continuerons de les étudier succinctement sous leurs divers aspects dans la réalité. Montaigne, dans le langage pittoresque qui lui est

(1) Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*. Paris, an v, t. III, p. 247.

(2) « Certe intenzioni dolenti e con esclamazioni staranno meglio alzando di alquanto voci sebbene l'esclamazoni ottimamente si esprimono con l'intervallo di terza minore, come nell'*Euridice*. » (Pl. II, série A, n° 22.) J.-B. Doni, *op.*

familier, se charge de nous en révéler le côté utile. Il prétend que les cris *évaporent* la douleur et que l'*exercice de crier* est un exercice salutaire. Les médecins sanctionnent cette opinion. Ils sont d'avis que les cris arrachés par les douleurs physiques contribuent à rendre celles-ci très supportables, et qu'il faut les regarder comme un mouvement efficace qui concourt à généraliser le mal pour en diminuer l'intensité. Cette propriété remarquable nous explique l'origine des *cris de labeur* qui accompagnent l'exécution d'un travail corporel quelconque, comme s'ils étaient destinés précisément à *évaporer* la douleur, née ici de la peine ou physique ou morale, de l'ennui ou de la fatigue, et souvent de tous les deux à la fois. Ce qui prouve que cette conjecture est fondée, c'est que les plus simples, les plus élémentaires de ces manifestations, se produisent sous la forme de plaintes, de gémissements, quand elles répondent à l'effort violent d'un rude labeur. Le cri du geindre, dont le compositeur favori des classes populaires, Adolphe Adam, a noté les lamentables accents pour en former le refrain d'un de ses *Chants de métier* (1) (voyez pl. II, série A, n° 5), et celui des bateliers du Nil qu'un des savants qui firent partie de l'expédition d'Egypte, que l'ingénieux Villoteau, recueillit au moment où ces bateliers, après avoir été obligés de se mettre à l'eau et de s'adosser aux flancs de la barque pour la désengraver, la poussaient avec effort (voy. pl. II, n° 23, *a*, *b*, *c*), ont bien le caractère plaintif et douloureux commun aux manifestations vocales qui se produisent pendant l'accomplissement d'une tâche pénible. Le cri qui accompagne un effort violent dure autant que cet effort et se renouvelle avec lui ; si l'action musculaire admet des intervalles égaux, la répétition du cri a lieu régulièrement, mais presque toujours avec les mêmes inflexions vocales. Dans les deux cas signalés plus haut, dans le premier surtout, le travailleur exécute des mouvements qui introduisent une certaine gêne dans sa respiration et qui lui rendent par conséquent impossible la production et l'émission d'intonations musicales diversement prolongées et modifiées. Il se borne donc à exhaler périodiquement, et d'une manière uniforme, la plainte, le cri que lui arrache l'effort matériel auquel son travail l'oblige, et ce cri, tel qu'il est, suffit pour lui apporter quelque soulagement. Au contraire, quand les mouvements s'effectuent avec régularité et sans nécessiter un déploiement anormal des forces musculaires, l'ouvrier, l'artisan, plus libre, plus dispos, songeant moins à la fatigue, est instinctivement porté, par suite de la secrète influence du rhythme, à joindre au bruit de son travail les sons variés de sa voix, de manière à se procurer non-seulement un soulagement physique, mais une jouissance morale, une distraction.

Ces sons, qui forment en quelque sorte l'accompagnement du bruit matériel que fait l'ouvrier en travaillant, servent aussi à régler les mouvements qu'il exécute, de manière à les faciliter. Ils tiennent, en outre, son esprit plongé dans une vague et douce rêverie, dont le charme est d'autant plus réel pour lui qu'il ne songe pas à s'en rendre compte. Selon son humeur, l'impression du moment, le plus ou moins de développement de son intelligence, il varie et modifie, au moyen de sons gais ou tristes, la figure rhythmique calquée sur les mouvements mécaniques de sa tâche, et bientôt son cri, prenant un caractère mélodique de plus en plus prononcé, devient un chant. Nous n'avons pas d'exemples plus heureux à donner de cette espèce de transformation que les cris de manœuvre où les matelots introduisent des inflexions souvent très gracieuses et très pittoresques. Un de nos amis, M. Oscar Comettant, littérateur distingué (2), pianiste élégant, et compositeur habile, a recueilli dans ses voyages en Amérique un de ces chants de manœuvre qui avait principalement fixé son attention (pl. II, n° 20). Il a bien voulu nous en donner une copie et y joindre l'explication suivante que tout le monde lira avec intérêt: « On chante ordinairement cet air pour hisser une vergue après avoir pris des ris dans la voile. Quand le matelot chanteur possède de bonnes et fortes notes de fausset, cette mélodie a quelque chose de sympathique et d'éminemment caractéristique. Au milieu du bruit sinistre du vent dans les agrès du navire, et sur une mer montagneuse et blanchie par l'écume, ce chant s'exhale du centre isolé de l'abîme comme une plainte et comme un regret. » Villoteau, dans sa savante relation sur l'état de la musique en Égypte, rapporte

(1) *Les métiers*, huit chœurs populaires pour voix d'hommes seules, paroles de A. Vialon, musique d'Adolphe Adam : 1 *les Boulangers*, 2 *les Fondeurs*, 3 *les Garçons de restaurant*, 4 *les Horlogers*, 5 *les Canotiers*, 6 *les Postillons*, 7 *l'Enclume*, 8 *les Charpentiers*. Paris, Brandus, Dufour et Ce (voy. le n° 1). En Allemagne, presque tous les corps de métier possèdent des recueils de chants à leur usage. Les corporations artistiques ont aussi les leurs ; nous citerons, entre autres, un recueil de chansons spécialement composées pour les architectes. L'armée n'est pas moins riche en ouvrages de ce genre.

(2) Parmi les ouvrages littéraires de M. Comettant, qui doivent principalement exciter l'intérêt des musiciens, nous citerons celui qui a pour titre : *Trois ans aux Etats-Unis*.

un assez grand nombre de cris de manœuvre à l'usage des bateliers du Nil. Ces cris ont presque tous un caractère mélodique très prononcé ; ils respirent ou la gaîté ou la tristesse suivant que les bateliers et rameurs n'éprouvent aucune difficulté, ou sont arrêtés, au contraire, par des obstacles. Le même auteur nous fait connaître, en outre, les refrains des puiseurs d'eau des environs de Kene (n° 26) et de Louqsor (n° 27). Il y a parmi ces refrains un cri particulier dont se servent les puiseurs d'eau, lorsqu'ils veulent appeler pour être relevés (n° 28). Cette petite chanson rentre dans la catégorie des cris d'appel où viennent également se placer les cris des maçons demandant *une truellée au sas!* des ramoneurs se donnant des signaux de *haut en bas* par les tuyaux des cheminées, et plusieurs autres du même genre particulièrement en usage dans les métiers où les compagnons sont servis par des aides ou des apprentis.

Ainsi le cri de labeur, expression naturelle de la souffrance ou de la gêne physique qu'engendrent les travaux du corps, peut se modifier, se développer et s'embellir, au point de figurer parmi les manifestations sonores dont l'art est appelé à tirer un excellent parti. C'est surtout dans les chansons, et plus particulièrement dans les chansons de métier, que ces cris interviennent avec succès. Leurs intonations singulières, leurs onomatopées et leurs mimologismes, fournissent au compositeur des refrains piquants très propres à caractériser la physionomie des différents métiers (1). Au théâtre, ils sont d'un emploi avantageux dans certains rôles comiques, et les amateurs des vieux refrains de la muse française pensent toujours avec plaisir au *tôt, tôt, tôt, battez chaud* du maréchal ferrant.

L'utilité du cri, au point de vue physiologique, se rattache à une question artistique du plus grand intérêt : c'est celle des effets de la musique sur l'homme et sur les animaux. Traitée dans une foule d'ouvrages spéciaux, cette question n'a pas occupé seulement les musiciens. Les hommes chargés de la conduite et de la discipline des armées devaient nécessairement porter leur attention sur les excellents résultats qu'on obtient de l'emploi du rhythme musical dans les exercices corporels destinés à former le soldat, etc. Il faut voir, par exemple, avec quelle conviction s'exprime à ce sujet le maréchal de Saxe dans ses *Rêveries*. Ainsi que nous le disons dans notre *Manuel général de musique militaire* (2), les paroles d'un si grand guerrier, homme d'action avant tout, ont plus de poids que celles d'aucun autre écrivain, puisqu'elles sont le fruit de l'expérience même. Ne songeons donc pas à infirmer la valeur de son témoignage, lorsqu'il déclare que les *tons ont une secrète puissance sur nous, qui disposent nos organes aux exercices du corps et les facilitent* (3). Pour prouver cette vérité, il a recours à un exemple vulgaire, mais concluant. « Il n'y a personne, dit-il, qui n'ait vu danser des gens pendant toute une nuit en faisant des sauts et des haut-le-corps continuels. Que l'on prenne un homme, qu'on le fasse danser pendant deux heures sans musique, et que l'on voie s'il résistera (4). » La conclusion qu'il tire de cet exemple est que le rhythme doit toujours accompagner les exercices du soldat, afin que dans les manœuvres et à la guerre la marche des troupes soit plus ferme, plus régulière et plus rapide.

Cette secrète influence des sons en général, et du rhythme en particulier, n'est pas, avons-nous dit, bornée à l'homme. Toute manifestation sonore agit non moins puissamment sur les organes des animaux. Un chant, un simple cri, les dispose à l'obéissance, et les porte à s'acquitter plus aisément du labeur journalier auquel on les soumet. Lorsque les chameliers veulent faire avancer leurs chameaux, au lieu de se servir du fouet ou du bâton, ils disent une chanson (5). C'est par le même moyen que les âniers et les muletiers triomphent de l'en-

---

(1) C'est ainsi qu'Adolphe Adam, avec son entrain et sa verve ordinaires, a caractérisé ceux dont il s'est occupé dans le recueil cité plus haut par l'imitation musicale des bruits qui les rappellent. Outre le gémissement nocturne des boulangers, mentionné ci-dessus, il reproduit le *tin, tin, tin* et le *tic, toc* des horlogers, le *ohé* des canotiers, des grenouillards, des rivoyeurs et des flambards de la Seine (voy. Pl. II, n° 29), le *clic, clac* des postillons, le *pan, pan* des charpentiers, ainsi que le bruit de leur scie et de leur rabot.

(2) *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, comprenant : 1° l'esquisse d'une histoire de la musique militaire chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours ; 2° la nouvelle organisation instrumentale prescrite par l'ordonnance ministérielle du 19 août 1845 ; 3° la description et la figure des instruments qui la composent, notamment des nouveaux instruments de M. Adolphe Sax ; 4° quelques instructions pour la composition et l'exécution de la musique militaire. Paris, Firmin Didot frères et Brandus, Dufour et Ce, 1848, 1 vol. in-4. Voyez p. 175 et suivantes.

(3) Les *Rêveries ou mémoires sur l'art de la guerre*, de Maurice comte de Saxe, duc de Courlande et de Semigalle, maréchal-général des armées de S. M. T. C., etc., etc. ; dédiés à messieurs les officiers généraux par M. de Bonneville, capitaine-ingénieur de campagne de sa majesté le roi de Prusse. In-folio. La Haye, Pierre Gosse, 1756, liv. I, art. 6, p. 23 et suivantes.

(4) *Rêveries*, loc. cit.

(5) *Id.*, p. 25, en note.

têtement proverbial de leurs rétives montures. Le cri de *hi-eu, hi-eu, hi-eu* (nº 30) que poussent les charretiers, redonne momentanément des forces au cheval épuisé de fatigue. D'autres cris, différenciés à dessein, *dia* et *hurhau*, règlent ses pas et lui indiquent la route à suivre (1). Une dernière injonction *euh, là*, l'oblige à s'arrêter (nº 31). Les chasseurs et les conducteurs de bestiaux emploient un grand nombre de signaux du même genre pour commander aux animaux. Ces sortes d'appels sont ordinairement des onomatopées tirées du langage ou du nom de ces derniers, quelquefois aussi ce sont des formes de convention (2). Nous citerons entre autres le cri des bergers (nº 32) et celui des bouviers (nº 33), que nous avons notés dans leur forme la plus répandue. Très souvent, au lieu de recourir à des cris bizarres, rauques et sauvages, l'appel prend des inflexions mélodieuses et caressantes, de manière à former comme une petite chanson que les animaux écoutent avec plaisir. C'est ainsi qu'une fermière du midi de la France, citée par Mainzer, employait, pour appeler des petits pourceaux qu'elle avait soignés elle-même, et pour les faire rentrer à l'étable, une formule naïve et pittoresque (nº 34), qui n'est pas sans analogie, par l'accent de tendresse qu'on y remarque, avec certains refrains des *ranz des vaches* chantés par les pâtres de la Suisse en conduisant leurs troupeaux.

Si l'homme a essayé sur les animaux le pouvoir de ses cris, il a dû plus fréquemment encore, et pour des raisons bien autrement importantes, l'essayer sur ses semblables. Dans la vie en commun, appel, injonction, prière, revêtent, sous l'empire de l'émotion et des nécessités du moment, des formes très brèves, très elliptiques, très accentuées et très expressives, comme celles des interjections : *ho! hola! au secours! au feu! aux armes! à la garde! hurrah! halte! qui vive! gare! silence, chut! paix, grâce, pitié! pardon!* etc. L'étude de cette application du cri aux événements de la vie sociale formera comme la seconde partie de cette introduction. Dans la première nous nous sommes appliqué à démontrer l'importance du cri humain considéré comme l'interprète des sentiments individuels : dans celle-ci nous tâcherons surtout d'indiquer le rôle qu'il a joué dans la manifestation des sentiments collectifs (3). Pour cela il nous faudra souvent interroger l'histoire. La vie militaire et la vie religieuse nous fourniront, en premier lieu, un ensemble de faits essentiellement propres à jeter une vive lumière sur ce côté nouveau de la question.

Interrogeons d'abord l'histoire des religions. Des témoignages incontestables prouvent que les cris ont tenu une grande place dans certaines cérémonies du paganisme, comme expression de l'enthousiasme des multitudes agitées en quelque sorte de l'esprit divin. La voix tonnante du prêtre écartait les profanes de l'enceinte où les mystères d'Éleusis réunissaient les seuls initiés. Le culte de Bacchus et de Cybèle admettait parmi ses rites des cris sauvages dont l'écho est parvenu jusqu'à nous à travers les chants des poëtes. L'enfance de Jupiter fut bercée par les clameurs des Corybantes. On sait par quelles fêtes d'un caractère bizarre et poétique la

---

(1) *Dia* ou *à dia!* pour faire aller les chevaux à gauche; *hue, huhau* ou *hurhau*, pour les faire aller à droite. De là ces deux locutions proverbiales : *n'entendre ni à dia ni à huhau ; tirer l'un à dia, l'autre à huhau.*

(2) Les Allemands rangent ces sortes de cris dans la classe de ceux que leurs grammairiens appellent *gestes vocaux*, *Lautgeberde*. Ces émissions vocales destinées à appeler, à chasser, à exciter ou à retenir les animaux, sont très nombreuses, et comme il entre beaucoup d'arbitraire dans leur formation, elles diffèrent suivant les contrées. Cependant il y en a qui sont les mêmes partout, sauf les différences de prononciation et d'orthographe. Les cris dont on se sert en Allemagne pour appeler les animaux quand ils doivent prendre leur nourriture sont, pour les chiens, *da da!* pour les chevaux, *süter, süt süt!* ou *hüf hüf!* pour les chèvres, *zub zub!* ou *'cck leck!* pour les chats, *mies mies!* ou *miez miez!* etc., pour les oies, *gusch gusch!* ou *goes goes!* ou *walle walle!* pour les canards, *bile bile!* pour les poules, *put put!* Ceux qu'on emploie pour les chasser, par exemple pour la volaille, *schu schu! husch husch!* Les cris des voituriers à l'adresse des bêtes de somme et principalement des chevaux sont les suivants : *brr!* pour faire arrêter l'animal, *hott, hottoh! jüh, hottjüh!* pour le faire marcher, et particulièrement *hott hott!* ou *hut!* pour le faire aller à droite; *ho, har, wist, schwih!* etc., pour le faire aller à gauche. Les bergers et les chasseurs allemands, de même que les nôtres, ont des signaux vocaux particuliers pour exciter et diriger leurs chiens. Ces onomatopées, ces mimologismes, ces appellations de convention figurent dans les refrains d'un grand nombre de chansons allemandes et surtout dans les petites poésies lyriques destinées à la jeunesse. On en tire également un bon parti dans les compositions du genre comique et burlesque. Un quatuor pour voix d'hommes, publié par Truhn chez Schlesinger, à Berlin, et intitulé *Ziegenlied*, la chanson de la chèvre, contient une imitation drolatique du cri de cet animal.

Mek, merck, mek, mek, mek, mek, mek, meremek, mek.

Voyez Georges Kastner, *Les chants de la vie, cycle choral*, ou recueil de vingt-huit morceaux à quatre, à cinq, à six et à huit parties, pour ténors et basses avec accompagnement de piano *ad libitum*, précédés de recherches historiques et de considérations générales sur le chant en chœur pour voix d'hommes. Paris, Brandus, Dufour et Cᵉ, 1854, 1 vol. in-4, p. 96.

(3) Les cris, comme manifestation collective, reçoivent souvent le nom de *clameurs*. Les clameurs impliquent ordinairement la réunion de toutes sortes de cris proférés sous l'impulsion de sentiments très passionnés et très divers. Les clameurs sont les cris des assemblées tumultueuses et de la foule violemment agitée. On appelle *huées* des cris, des clameurs où domine l'expression du mépris. De là le mot énergique de *huaille*, forgé par Mercier. La *huaille*, c'était, pendant la révolution de 89, la bande des *aboyeurs* de tous les partis qui se *huaient* et se diffamaient réciproquement.

Grèce célébrait la mort d'Adonis. Les gémissements des femmes, mêlés aux formules sacrées, espèces de litanies païennes, se faisaient entendre alors pendant plusieurs jours et plusieurs nuits. Des plaintes et des larmes féminines, tel était le principal hommage rendu sous le nom d'*Adonies* à la mémoire du bel amant de Vénus. Le caractère religieux et symbolique attribué aux éclats de la voix humaine s'accuse avec non moins de netteté dans les mythes de l'Orient. La légende de Samgha rakchita, rapportée par l'illustre Eugène Burnouf (1), nous montre le pieux voyageur Samgha rakchita reçu dans un couvent de religieux bouddhistes qui expient leur mauvaise conduite en poussant des cris et en se meurtrissant la tête à certaines heures de la journée. Samgha rakchita les interroge, et les moines lui font une confession sincère. Les uns ont été simplement adonnés à la gourmandise et se sont querellés au moment où ils se réunissaient pour le repas; les autres, chassés d'un monastère pour leur indiscipline, ont mis le feu à la sainte demeure et ont fait périr « un grand nombre de personnes, tant parmi les étudiants que parmi les maîtres. » Le cri des religieux bouddhistes exprime les douleurs inséparables d'une damnation anticipée. Un sens religieux s'attachait aussi aux gémissements funèbres par lesquels les Égyptiens pleuraient la mort de leur premier roi Maneros (2). Le cri se retrouve enfin dans les cérémonies publiques des plus beaux temps de la Grèce. Il retentissait à Athènes sur la tombe des guerriers frappés pendant la guerre du Péloponnèse (3). A Rome, mêlé aux vociférations de la soldatesque, il saluait les vainqueurs conduits en triomphe au Capitole. Les prêtres fanatiques venus de la Grèce, les *Baptes*, remplissaient aussi la ville éternelle de leurs horribles clameurs, qui étaient évidemment un emprunt fait aux pratiques religieuses de l'Orient (4). Aujourd'hui encore la voix humaine est employée dans le culte musulman de préférence aux bruits de l'airain, pour appeler les fidèles à la mosquée (5). Il n'est pas jusqu'au dogme et à la liturgie catholique (qu'on nous pardonne ce rapprochement indiqué par notre sujet), il n'est pas, disons-nous, jusqu'au dogme et à la liturgie catholique où les cris propres aux antiques cérémonies religieuses n'aient laissé une profonde empreinte. Au moment du sacrifice accompli par le divin rédempteur, à ce moment solennel où le voile du temple se déchira, où les ténèbres se répandirent sur la nature, où la terre tressaillit jusqu'au plus profond de ses entrailles, le Dieu fait homme, du haut de la croix, poussa un *grand cri*, puis expira. Sans parler du *Christos anesti* des catholiques grecs, le *kyrie*, l'*alleluia*, le *sanctus* des catholiques romains sont autant de formes consacrées d'un état particulier de l'âme entraînée à traduire par un simple cri, plutôt que par un chant réglé ou une lente oraison, l'exaltation religieuse qui la possède (6).

Dans la vie militaire, le cri est tantôt un auxiliaire de la discipline, tantôt l'expression même de la virile ardeur qui entraîne les armées. Si l'on veut connaître dans toute sa puissance l'action du cri de guerre sur les phalanges commandées par Thémistocle, qu'on relise dans *les Perses* d'Eschyle l'admirable récit de la bataille de Salamine. Interrogé par Atossa, le messager de Darius lui montre les deux armées passant la nuit dans les préparatifs de la lutte suprême. « Bientôt, le jour aux blancs coursiers répandit sur le monde sa resplendissante lumière. A cet instant, une clameur immense, modulée comme un cantique sacré, s'élève dans les rangs des Grecs, et l'écho des rochers de l'île répond à ces cris par l'accent de sa voix éclatante. Trompés dans leur espoir, les Barbares sont saisis d'effroi, car il n'était point l'annonce de la fuite, cet hymne saint que chantaient les Grecs; pleins d'une audace intrépide, ils se précipitaient au combat..... A ce cri, nous répondons par le cri de guerre des Perses : il n'y avait plus à perdre un instant (7). » Et le chœur mêle ses gémissements aux paroles du messager. « Poussons, dit-il, le cri de détresse, le cri lugubre, car les Perses sont vaincus. Tout est perdu, hélas! car notre armée a péri. » Quel était ce cri des Grecs ou plutôt cet hymne

---

(1) Dans son *Introduction à l'histoire du bouddhisme*, p. 319.

(2) Herod., lib. II.

(3) « Des chars s'avançaient, chargés de cercueils, de cyprès; un pour chaque tribu... les parents sont auprès du tombeau poussant des gémissements... » (Thucyd., *Histoire de la guerre du Peloponnèse*, IIe livre.)

(4) Voyez sur les *Baptes* Juvénal, satire II.

Talia secreta coluerunt orgia tæda
Cecropiam soliti Baptæ lassare cotytto.)

(5) Voyez le chapitre consacré aux *cris* étrangers.

(6) Le chant de l'*Alleluia* a été emprunté à l'Église chrétienne par les Mormons ou Saints des derniers jours. Les fidèles de Joseph Smith entonnaient ce chant comme un prélude aux miracles de leur prophète, qui prétendait ressusciter les morts. Voyez, sur les miracles de Joseph Smith, l'article sur le *mormonisme* de M. E. Montégut, dans la *Revue des deux mondes* du 15 février 1856.

(7) Eschyle, *les Perses*, cité par M. Prevost-Paradol dans les appendices de son intéressant *Tableau d'histoire universelle*. Paris, Hachette, 1854.

devenu pour eux un signal de victoire? Le mot de *pean*, par lequel il est désigné dans Xénophon, nous indique que l'exclamation *Io pean!* retentissait fréquemment dans ce refrain militaire, tantôt en l'honneur du dieu Mars, tantôt en l'honneur d'Apollon (1). Les cris étaient si bien considérés par les anciens Grecs comme le prélude nécessaire du combat, que la clameur joyeuse de l'avant-garde des Dix mille, arrivant au sommet d'une montagne et découvrant la mer, répand l'alarme parmi leurs compagnons. « Xénophon monte à cheval, prend avec lui Lycius et la cavalerie grecque, et longe le flanc de la colonne pour lui donner du secours, mais bientôt il entend les soldats crier : *la mer! la mer!* et se félicitant mutuellement. Alors, arrière-garde, équipages, cavaliers, tout court au sommet de la montagne, et quand les Grecs y furent tous arrivés, ils s'embrassèrent les larmes aux yeux (2). »

Les Romains introduisirent les cris, ou du moins la déclamation rhythmée, non-seulement dans les cérémonies militaires, mais dans les entrevues diplomatiques qui précédaient la paix ou la guerre. Avant le combat des Horaces et des Curiaces, le fécial prononce d'une voix retentissante une longue série de formules consacrées. Aulu-Gelle et Macrobe nous ont conservé le texte de déclarations de guerre et d'anathèmes qui ont un caractère visiblement lyrique, et devaient être en quelque sorte plutôt chantés que récités. L'usage de crier sur le champ de bataille était d'ailleurs connu des Romains comme des Grecs. Plutarque nous montre l'armée de Marius attaquée par les Cimbres au cri de *Ambrons! Ambrons!* et leur répondant par le même cri, « car le nom d'*Ambrons* est le nom général que les Liguriens donnent à leur nation. » Plus loin, dans le même récit, il est question du *cri de la charge*, qui rentre évidemment dans la catégorie des appels militaires consacrés par la discipline. Ammien Marcellin et Végèce font mention du *barritus* des Romains. C'était une sorte de rumeur guerrière, de *crescendo* vocal analogue au *bardit* des nations germaniques. Employé pour donner le signal de l'attaque, le bardit (3) avait un caractère étrange. On le formait, dit Tacite, des plus rudes accents, de sons rauques et brisés, et ceux qui l'entonnaient tenaient leurs boucliers appliqués contre leur bouche, afin que leur voix, par la répercussion, devînt plus forte et plus effrayante (4). Il commençait presque à voix basse, allait toujours en grossissant et finissait par une explosion effroyable. On l'a comparé poétiquement au bruit des flots qui se brisent contre les rochers. Sans nul doute, le bardit n'était dans l'origine qu'un simple cri de guerre modulé. Il devint ensuite comme l'annonce et le prélude de véritables chants belliqueux qui en tirèrent leur nom (5). Les acclamations farouches des peuplades sauvages marchant sur l'ennemi, et mieux encore les sinistres *hurrahs* dont plusieurs nations de l'Europe moderne ont conservé l'usage, peuvent donner, ce nous semble, une idée assez exacte de l'antique clameur nommée bardit (6).

L'histoire est, comme on le voit, féconde en témoignages confirmant cette vérité que tous les peuples ont contracté très anciennement l'habitude de marcher au combat en poussant de grands cris (7) autant pour se rendre redoutables à leurs ennemis que pour s'étourdir sur le danger, car, suivant la remarque de Wieland, le silence qui précède le carnage a quelque chose de terrible, et le guerrier le plus intrépide sent le besoin de

(1) Avant la bataille, les *Peans* s'adressaient ordinairement à Mars, et, après la victoire, à Apollon. Mais ils constituaient un genre de poésie particulièrement appliqué aux hymnes chantés en l'honneur d'Apollon, considéré comme vainqueur du serpent Python. *Pean* est un mot grec qui signifie *frappant*. Voyez notre *Manuel général de musique militaire*, p. 15.

(2) *Xenoph. Anab.*, livre IV.

(3) « *Barritus* ou *barditus*, vraisemblablement du verbe germanique *baren* ou *bairen*, élever la voix, crier, pousser des clameurs. On trouve dans les dialectes des peuples du nord un assez grand nombre de mots évidemment tirés de la même source. Je citerai entre autres *bar*, son, bruit; *barre*, *bara*, cri; *bard*, *bardur*, *bardel*, chanteur. Du temps de Hans de Sachs, c'est-à-dire au commencement du XVIe siècle, les *meistersaenger* ou maîtres chanteurs, désignaient par le mot *bar*, dans leur tablature, un air, une mélodie, un chant noté. » Voyez l'*Essai historique* placé en tête de notre ouvrage *les Chants de l'armée française*, p. 1, note 1.

(4) Cet artifice, ou du moins l'effet qui en résultait, n'est pas sans analogie avec un procédé employé de nos jours dans la musique vocale pour voix d'hommes. En chargeant un peu l'exécution des parties de chant *con bocca chiusa*, à bouche fermée, que les Allemands désignent sous le nom de *Brummstimmen*, on pourrait obtenir quelque chose d'analogue à ces sons brisés, sourds vagissements de colère qui servaient de prélude à l'antique bardit. Voyez nos *Chants de la vie*, p. 5 et 89.

(5) Les hymnes de guerre des peuples du nord célébrant les exploits des chefs et les souvenirs glorieux de la tribu furent en effet appelés du nom de *bardits*. Quant au cri de guerre dont parle Tacite, c'étaient, comme l'observe ce grand historien, moins des paroles que le bruyant concert de l'enthousiasme guerrier. Suivant qu'il retentissait avec plus ou moins de vigueur, il présageait le destin futur du combat.

(6) *Chants de l'armée française*, p. 2.

(7) Au rapport de Ménandre, les Abares ou Huns marchaient au combat en poussant des cris terribles qu'ils soutenaient par le bruit des instruments et notamment des timbales. Presque tous les peuples auxquels les Grecs et les Romains donnaient le nom de *Barbares* poussaient également des cris retentissants lorsqu'ils se jetaient sur l'ennemi. On trouvera de plus amples renseignements à ce sujet dans notre *Manuel général de musique militaire*.

le rompre. Il faut considérer, en outre, que les cris exercent alors une action puissante sur le système nerveux et contribuent à entretenir une excitation physique et morale indispensable au combattant pour surmonter les difficultés de la lutte.

Le cri militaire a retenti plus d'une fois dans les guerres modernes. On n'a pas oublié les mots célèbres qui servaient de ralliement aux croisés : *Diêx li volt.* C'est après avoir entendu un discours d'Urbain II, prêchant la croisade à Clermont, que les guerriers prêts à partir pour la Terre-Sainte poussèrent ce cri mémorable pour la première fois. « Mes frères, leur dit alors le pontife, aujourd'hui s'est montré en vous ce que le Seigneur dit dans son Évangile : lorsque deux ou trois seront assemblés en mon nom, je serai avec eux. En effet, si Dieu n'eût pas été dans vos esprits, votre voix n'aurait pas été unanime. Ce cri parti de tant de bouches n'avait qu'une origine. Que ce mot soit donc à l'avenir votre cri de ralliement dans les combats, car c'est Dieu qui l'a proféré. » De nouvelles clameurs saluèrent ces dernières paroles du pontife, et le *Diex li volt* fut bientôt répété par les échos de la Terre-Sainte. Des acclamations pieuses, dues au même sentiment qui avait provoqué ce cri célèbre, jouèrent un rôle analogue sur les champs de bataille. Le Franc converti marchait contre les Sarrasins du Midi et contre les païens du Nord en répétant pour cri d'armes un *Alleluia*, un *Kyrie eleison* ou un *Gloria in excelsis*. La foule qui suivait saint Bernard prêchant la croisade, en 1147, faisait retentir l'air de ce refrain tudesque : *Christ ons Gnade*, *Kyrie eleison*, et *Heilige alle helpe ons!* (1). Ce fut à ce cri pieux du *Kyrie* que les Hongrois, dans une bataille livrée en 934, répondirent par leur diabolique *hui! hui!* (2).

Plus tard, quand la *chanson de geste* eut remplacé les bardits païens et les refrains liturgiques, les batailles, comme les tournois, eurent des appels nouveaux destinés à enflammer le courage des preux. Dans un manuscrit contenant la *Chanson de Roland*, cette Marseillaise de la chevalerie qui du IXe au XVIe siècle retentit si fréquemment dans nos armées, on voit tracé en marge, à la fin et parfois au milieu des couplets monorimes dont se compose la chanson, le mot *aoï*, que l'on présume avoir été un cri d'excitation belliqueuse et comme une sorte de neume du chant guerrier. Les philologues qui ont commenté cette épopée du moyen âge ont pensé que ceux qui chantaient ou qui récitaient à l'heure du combat la *Chanson de Roland* s'interrompaient aux endroits les plus chauds pour s'écrier *en avant! en avant!* ou, selon l'expression anglaise, *Away! Away!* exclamation que l'écrivain chargé de l'exécution du manuscrit dont nous parlons aurait eu soin de reproduire aux endroits consacrés (3). »

C'est durant cette période que l'on voit se multiplier non-seulement les cris de guerre généraux, ceux de la nation, mais encore les cris de guerre particuliers, ceux des provinces et des maisons seigneuriales. Ces derniers prennent plus particulièrement le nom de *cris d'armes*. On en reconnaît de plusieurs espèces. La première et la plus ordinaire est le cri des princes, des chevaliers, des baronnets proférant leur nom, ou celui des maisons dont ils descendaient, ou même le nom de certaines villes, parce qu'ils en portaient la bannière. Le comte de Vendôme criait *Chartres!* le comte de Hainaut, *Hainaut!* ou *Noble comte!* le duc de Brabant, *Louvain!* ou *Riche duc!* La seconde est le *cri d'invocation* comme celui des Montmorency : *Dieu aide!* ou celui des ducs de Normandie, *Diez aye, dans Diez aye* (4). La troisième, le *cri de résolution*, dont nous avons eu déjà

---

(1) Le vieux chant teutonique consacré à célébrer la victoire que Louis II, roi de Neustrie, fils de Louis le Bègue, remporta sur les Normands, à Saucourt en 880 ou 881, contient le passage suivant :

> Il (le roi Louis II) trouva les Normands
> Et rendit grâce à Dieu
> Voyant ce qu'il cherchait.
> Le roi s'avança vaillamment,
> Entonna un cantique saint,
> Et toute l'armée chantait avec lui
> *Kyrie eleison!*
> Le chant finissant,
> Le combat commençant,
> Le sang lui monta au visage ;
> Les Francs entamèrent le jeu des combats.

Voyez Georges Kastner, *Chants de l'armée française*, p. 14.

(2) « Haud mora, bellum incipitur, atque ex christianorum parte sancta mirabilisque vox Κυριε! ex eorum turpis et diabolica *Hui! Hui!* frequenter auditur. » Ap. Luitprand, *De reb. imper. et reg.*, lib. II, cap. IX.

(3) En tout cas, le cri belliqueux *aoï!* avait bien le sens de l'exclamation *en avant!* D'anciens textes le prouvent, notamment une chanson qui a pour refrain : *avoy avoy! aller avant!* Voyez nos *Chants de l'armée française*, p. 18 et 19 ; notre *Manuel général de musique militaire*, p. 73, note 2, et nos articles sur le *Refrain* dans la *Revue* et *Gazette musicale de Paris*, 12e année, 1849, nos 49, 50, 51 et 52.

(4) *Dans* signifie seigneur.

un exemple dans l'exclamation *Diex li volt!* qui était en même temps un cri de guerre national. La quatrième, le *cri d'excitation*, comme le fameux *à la rescousse!* suivi du nom du seigneur dont on invoque l'assistance, ou bien comme l'appel singulier des seigneurs de Tournon, *au plus drux!* (1). La cinquième, le *cri de défi*, que les seigneurs de Chauvigny, par exemple, formulaient de la sorte : *Chevaliers pleuvent!* c'est-à-dire viennent en foule. La sixième, le *cri de terreur et de carnage : au feu! au feu!* proféré par les seigneurs de Bar ou *Place à la bannière! Charles de France!* poussé par les Guise. La septième est le *cri d'événement*, comme celui de *Prye cant l'oiseau* rappelant qu'un seigneur de cette maison avait chargé l'ennemi dans un bois où chantaient des oiseaux. Enfin, la dernière espèce de cri d'armes est le *cri de ralliement*, par exemple, *Montjoie Saint-Denis!* ou *Notre-Dame Guesclin!* (2). La plupart de ces cris étaient des devises de nobles maisons qui figuraient dans les armoiries. C'est pourquoi l'on peut dire qu'ils constituaient une sorte de blason sonore. Nous en avons remarqué de fort singulières ; mais une devise, peut-être unique en son genre, et qui eût bien difficilement rempli son rôle sur le champ de bataille, comme formule de blason sonore, est cette interjection originale, *St! St!* particulière à un seigneur allemand, Hermann von der Hardt.

Vers le milieu du xvie siècle, quand le roi Charles VII établit les compagnies d'ordonnance, l'usage des cris d'armes dans les combats cessa en même temps que celui des bannières. Mais ces devises belliqueuses se conservèrent dans les armoiries. Cependant l'armée française ne fut pas entièrement privée de blason sonore. Elle perdit, il est vrai, les formules féodales ; mais elle eut un grand nombre d'acclamations soldatesques. D'ordinaire, c'était le nom du régiment qui, répété en guise d'exhortation belliqueuse, soutenait la vaillance et la fierté des troupes. Souvent aussi, de courtes allocutions, prononcées par les chefs au moment d'engager l'action, venaient remplacer avec succès les cris militaires proprement dits. Il ne faudrait qu'interroger un moment la chronique intime de la grande armée pour trouver des exemples nombreux de ces nouveaux usages. On nous a assuré que le brave général d'Hautpoul produisait un effet électrique sur ses soldats lorsque, prêt à charger l'ennemi, il se tournait vers eux, et pour toute harangue, les interpellait par trois fois en graduant ses interpellations d'une voix de tonnerre : *Cuirrassiers! Cuirrrassiers!! Cuirrrrrassiers!!!*

D'autres fois ce sont des exhortations familières et presque paternelles : *A moi, mes enfants! en avant, camarades! Allons, mes amis!* et ces simples mots ne remuent pas moins le cœur de nos soldats que le fameux *Diex li volt* et la devise chevaleresque *Montjoie Saint-Denis!* Quelques cris religieux, entre autres, *Dieu protége la France!* et tous les cris enfantés par les événements politiques, ont fait aussi leur apparition dans nos armées (3). Quant au cri militaire inarticulé, les Français n'y ont plus recours ; d'autres peuples, au contraire, comme les Allemands, les Russes et les Anglais, soutiennent encore aujourd'hui leur ardeur guerrière au bruit de longs *hurrahs* (4). Consacrée tour à tour à peindre la joie et l'enthousiasme, la colère et l'indignation, l'acclamation spontanée désignée par le mot de *hurrah!* se fait entendre dans les circonstances les plus diverses (5). On a voulu trouver une origine et un sens à ce mot qui longtemps a paru n'être qu'une onomatopée. Une note, insérée dans l'*Observateur dalmate*, contient à ce sujet l'explication suivante, sur laquelle pourra s'exercer la sagacité des savants : « *Hurrah* est un mot slave que l'on entend communément s'élever des rivages de la Dalmatie jusqu'à ceux du détroit de Behring, lorsque ces peuples sont appelés à faire preuve de courage et de valeur. L'origine du mot tient à cette idée primitive que tout homme qui meurt héroïquement pour la patrie va droit au ciel (*hurraj*, en paradis), et c'est ainsi que dans le choc et dans l'ardeur des batailles tous les combattants font entendre ce cri, comme les Turcs celui d'*Allah*, chacun s'animant, par la certitude de la récompense immédiate, à oublier la terre et à mépriser la mort. »

---

(1) Au plus fort, au plus épais de la mêlée.

(2) Aussi dit-on *crier* pour *rallier* dans un combat. Les Français criaient *Montjoie!* A la bataille que les Mexicains livrèrent aux Tapanègues sous la conduite du roi Iscoalt, ils crièrent tout d'une voix : *Mexique! Mexique!* L'armée de Gédéon, combattant les Madianites, criait *Domino et Gedeoni!*

(3) Voyez plus loin le chapitre spécial consacré aux *cris politiques*.

(4) Les Arabes chargeant l'ennemi isolément crient *ah! ah!* d'une manière très accentuée et très bruyante. Le commandant Richard, officier du génie très distingué, qui a bien voulu, comme on le verra dans le courant de cet ouvrage, interroger plusieurs fois ses souvenirs en faveur de notre travail, ne leur connaît pas d'autre acclamation guerrière. En masse, leur cri est, dit-il, composé de tous les cris humains possibles et impossibles.

(5) Le mot de *hurrah!* a une application générale dans le sens d'exclamation spontanée. Les cris de guerre inarticulés et ceux qui, bien que composés de certaines paroles, retentissent d'une façon bruyante, confuse et inintelligible, sont des *hurrahs*.

On n'a pas encore oublié les *hurrahs* des cosaques ou des hulans, que nos soldats ont eu si souvent occasion d'entendre dans les mémorables luttes qui se poursuivirent de 1812 à 1815. On oubliera encore moins ceux qui tant de fois ont frappé l'oreille de nos soldats pendant l'expédition de Crimée, les uns proférés par nos ennemis, les autres par nos alliés. Le passage des généraux français à travers les lignes de l'armée anglaise ne manquait jamais de provoquer une sorte d'ovation militaire accompagnée d'un chœur de *hurrahs*. La manière dont les Anglais poussent ce cri est très caractéristique. Les chefs commencent à en donner le signal à leurs troupes en répétant trois fois d'une façon très accentuée le cri de *heup! heup! heup!* qui n'est pas sans analogie avec certains appels vocaux de l'art hippique; puis alors éclate dans toute sa plénitude un formidable *hurrah* que les soldats poussent en chœur (nº 35). En Allemagne, le cri dont nous parlons est encore un des refrains les plus communs, principalement dans les airs belliqueux (*Kriegslieder*). Charles-Marie de Weber a saisi avec la puissance et la pénétration propres à son génie l'accent musical des cris de guerre de son pays dans quelques chants empreints d'un sauvage enthousiasme, tels que celui des *hussards de la mort*. Si l'on peut noter des hurrahs, sortes d'acclamations confuses, à plus forte raison n'est-il pas impossible de saisir les intonations vocales de certains cris militaires que nous ne saurions nous dispenser de citer, tels que les commandements brefs ou lents des officiers, les appels des factionnaires : *Aux armes! Qui vive! Sentinelles, prenez garde à vous!* etc. Ces cris sont ordinairement appréciables, et dans certains cas très faciles à noter (nºˢ 36 et 37). C'est dans son charmant opéra de *la Fiancée* que l'illustre chef de l'école française moderne donne une imitation parfaite du cri militaire de *Garde à vous!* Tout le monde se rappelle encore l'effet que produisait Chollet, lorsqu'il poussait ce cri en voix de tête dans son air du premier acte (nº 38).

Le cri religieux, le cri militaire et le cri politique dont nous n'avons parlé qu'en passant, parce que nous en reparlerons plus loin en détail, sont des faces diverses du cri considéré comme manifestation de la vie en commun, de la vie sociale. Ils sont tous *populaires* dans la véritable acception du mot, car ils impliquent la participation du peuple, c'est-à-dire des diverses classes de la société, aux faits qui les provoquent. Il nous reste maintenant à parler des manifestations sonores, des appels particuliers relatifs aux détails quotidiens de l'échange qui a pour objet les besoins de la vie matérielle même. Cet échange, réglé par les lois, constitue le commerce : la voix que le commerce emprunte dans ses transactions journalières est celle du crieur; cette voix proclame la nature et le prix des marchandises, elle appelle le consommateur, elle le sollicite au moyen de certaines formules, et nous voyons naître une nouvelle espèce de cris populaires : les cris industriels et commerciaux.

C'est sous les traits du héraut que le crieur se présente à nous dans l'origine. Le héraut était celui qu'on chargeait de proclamer, de divulguer, d'annoncer toute chose, en un mot d'en *faire le cry*. Dans les tournois, les hérauts d'armes faisaient le cri, lorsque les chevaliers étaient prêts d'entrer en lice; ils devaient aussi *blasonner* (1) à haute voix les armoiries du champion. Comme il était d'usage alors d'annoncer publiquement toute espèce de fêtes, de spectacles, de solennités, l'avertissement ou programme que l'on publiait à son de trompe quelques jours d'avance prenait le nom de *cry* (2). On désignait encore par ce mot les annonces que l'autorité royale, la justice et le commerce, faisaient faire à haute voix dans les rues. Il y eut d'abord en France, comme on le verra bientôt, une charge unique de juré crieur, pour proclamer au son des trompettes et des tambours les actes émanés du roi. Il y eut ensuite des jurés crieurs, institués en confrérie, avec charge d'annoncer toute espèce de marchandises, de crier le vin, les objets à vendre et les objets perdus. Ils furent

---

(1) Le père Ménestrier, chap. IV de l'*Origine des armoiries*, fait dériver le mot *blason* de l'allemand *blasen* (donner du cor), parce que c'était la coutume de ceux qui se présentaient dans les tournois de notifier ainsi leur arrivée. Les hérauts répondaient à ce signal en sonnant pareillement de leur trompe; ils appelaient les chevaliers par le cri ou devise de chacun d'eux, d'où l'expression *tel nom, telles armes et tel cri*, et désignaient à haute voix, c'est-à-dire *blasonnaient* les armes des concurrents. En raison de cette fonction des hérauts, le blason a encore reçu le nom d'*art héraldique*. Le mot *blasonner* signifiait au propre décrire, dépeindre, annoncer et définir une chose suivant sa nature et ses qualités; il s'est dit au figuré pour *louer* ou *blâmer*. Ainsi, dans la *Farce de Patelin* :

« Je l'ai armé et blasonné
» Si qu'il me l'a presque donné ; »

et dans le *Roman de la rose* :

« Par son parler faux blasonneur. »

(2) On appelle, en terme de droit féodal, *cri de la fête* le droit seigneurial qui se payait pour la permission d'annoncer la fête du lieu.

même employés à *crier* les morts par les rues de la ville, à la condition que chacun d'eux n'en crierait qu'un par jour pour laisser de la besogne à ses confrères (1). Ces diverses publications se faisaient dans certaines localités sur un emplacement spécial nommé *Pierre de la crye.*

On remarquera que les jurés crieurs employaient des instruments de musique pour donner au peuple ou aux curieux le signal de se rassembler. Ces instruments de musique étaient le cor, la trompette, le tambour et la sonnette ou clochette. Il est probable que l'accentuation du cri retenait quelque chose du rhythme des batteries ou des fanfares qui en étaient le prélude ou la conclusion. L'utilité du rhythme uni aux intonations musicales s'est toujours fait sentir dans les circonstances où il s'est agi de communiquer avec les masses et de chercher à se faire comprendre d'elles à une certaine distance. Quand le crieur n'avait pas d'instrument, ce qui arrivait quelquefois, il devait nécessairement chercher à soutenir sa voix le mieux possible, et il n'y parvenait que lorsqu'il avait recours au chant. C'est un fait très anciennement reconnu que les sons de la voix, lorsqu'on chante, portent à de très grandes distances, tandis que lorsqu'on parle, ils ont une très courte durée, et sont renfermés dans d'étroites limites. Un cri bien soutenu est facile à distinguer de loin, lors même que depuis longtemps on n'en saisit plus les paroles. Plus le cri se prolonge, plus il tend à prendre un caractère vocal. L'observation de ce fait nous a valu une de ces comparaisons ingénieuses qui se trouvent fréquemment sous la plume de Novalis : « La philosophie sonne comme la poésie, parce que chaque cri dans le lointain devient vocal (2). » D'ailleurs, plus les intonations du cri se rapprochent du chant, moins elles fatiguent la voix. N'observe-t-on pas tous les jours que celle des crieurs qui se bornent au ton de la déclamation simple, comme les crieurs de journaux, de brochures, de *canards*, est presque toujours enrouée ou cassée, tandis que les colporteurs de marchandises qui *chantent* en criant, pour parler comme Rameau, conservent longtemps la force et l'éclat de leur organe vocal ? Il n'est pas besoin d'insister davantage sur la nécessité où sont les individus qui trafiquent en plein air d'adopter une forme d'appel particulière servant à les faire reconnaître sur-le-champ par les gens qui ont affaire à eux. Les marchands n'ont, d'ailleurs, aucun intérêt à varier leur cri, contrairement à certaines classes de travailleurs, par exemple les peintres en bâtiments, pour lesquels ce changement constitue une agréable distraction. Une fois qu'ils en ont imaginé un en rapport avec les besoins de leur métier, ils doivent s'y tenir, et le transmettre tel quel à leurs successeurs, comme dans les transactions du gros commerce l'enseigne des maisons bien achalandées se transmet avec le fonds. Il résulte de cette règle générale, qui n'a qu'un très petit nombre d'exceptions, que les principaux cris commerciaux et industriels affectés à la vente d'objets sur lesquels la mode n'a aucune influence, comme par exemple les objets dits de *première nécessité*, il en résulte, disons-nous, qu'ils passent d'un siècle à un autre sans presque subir de changements.

Ce sera principalement sur cette classe intéressante de cris populaires, sur cette application de la voix humaine, servant à formuler, depuis les temps les plus reculés (3), les besoins de la population d'une grande ville, que se concentreront les études auxquelles nous nous livrerons dans cet ouvrage. Paris sera le centre de nos recherches, mais nous ne négligerons aucune occasion de comparer les observations faites à Paris même avec les renseignements recueillis dans d'autres villes, où retentit également, sous des formes variées, le cri populaire.

Une conclusion très importante à tirer du travail que nous essayons, c'est, en effet, que les cris d'une ville ont leur caractère propre, et sont l'expression fidèle de sa vie. De là un intérêt nouveau dans ces recherches.

---

(1) Voyez p. 90, note 3, de notre ouvrage : *Les Danses des Morts.*

(2) *Philosophie klingt wie Poesie, weil ieder Ruf in der Ferne vocal wird.*

(3) Les cris populaires de l'antiquité nous sont peu connus. Rome avait cependant ses crieurs publics, et Juvénal parle d'un homme de lettres condamné par la misère à remplir cette humble profession.

Nec fœdum alii, nec turpe putarent
Præcones fieri...

Les fonctions des crieurs ou *præcones*, chez les Romains, consistaient principalement à régler et conduire les funérailles des grands personnages et des citoyens riches. Après que le corps avait été gardé pendant sept jours dans la maison mortuaire, les crieurs annonçaient le décès en ces termes : « *Ad exequias* N. Gurris, letho datus est; quibus est commodum ire, jam tempus est, ollus ex ædibus offertur. » (Un tel, citoyen, est mort ; que ceux qui ont le désir d'assister à ses funérailles sachent qu'il est temps. On va l'emporter hors du logis.) Quand le convoi se mettait en marche, le crieur le précédait jusqu'au lieu où était le bûcher qui devait consumer le corps. On nommait ces officiers *designatores*, parce qu'ils désignaient le plan de la cérémonie, et *libitinarii* de la déesse Libitina qui présidait aux funérailles. Cette forme du cri public se rattache au cri religieux. L'ère vraiment brillante du cri populaire commence avec le moyen âge, et l'on peut dès lors le caractériser non plus par des inductions, mais en s'aidant de documents précis.

Les villes ont en quelque sorte leur musique particulière qu'on pourrait définir aussi *un blason sonore.* Les clameurs gutturales que poussent sous un ciel embrasé les chameliers du Caire ou les âniers d'Alexandrie ne ressemblent pas au concert d'appels joyeux ou de mélodies traînantes qu'entend soir et matin l'habitant de Londres ou de Paris. Le bruit même d'une ville fait partie de son originalité. Nous en appelons au témoignage de tous les voyageurs qui ont pu comparer l'agitation de Naples avec le silence majestueux de Rome ou de Venise, les clameurs monotones et régulières de certaines villes du Nord avec le tumulte confus et joyeux des cités du midi. Il y a, d'ailleurs, des cris tellement caractéristiques, qu'il suffit de les entendre pour savoir où l'on est. Prendre la peine de les recueillir, c'est recueillir en même temps une foule de renseignements curieux sur les mœurs, les coutumes, les usages des habitants d'une contrée. Comparez la formule du *mousahher* musulman : *Fermez vos paupières, ô yeux de Narcisse!* et celle de nos *bournobiles* européens : *O vous gens qui dormez, priez Dieu pour les trépassés !* N'avez-vous pas ici en présence deux civilisations, deux croyances entièrement opposées? De cette invitation caressante, *Fermez vos paupières, ô yeux de Narcisse*, à cette injonction funèbre, *Priez Dieu pour les trépassés*, n'y a-t-il pas toute la distance qui sépare l'Orient de l'Occident, le paradis de Mahomet et ses délices tant vantées, de l'enfer des chrétiens et de ses châtiments redoutables? Mais, sans aller si loin, ne trouve-t-on pas mille autres occasions de signaler des différences non moins tranchées, et se prêtant à une foule de commentaires du plus vif intérêt pour l'histoire philosophique des peuples? Serez-vous étonné, par exemple, si en Angleterre, la patrie du *spleen* et des *blue-Devils*, l'on crie dans les rues *du cresson pour les humeurs noires*, et, en France, la patrie du bon mot et de la chanson : *Un sou trois cent vingt calembourgs?* Nous ne poursuivrons pas davantage ces observations que nous compléterons d'ailleurs au chapitre où nous traiterons des cris étrangers. Qu'il nous suffise de dire que l'accentuation mélodique contribue elle-même à différencier, selon les contrées et les nations, les manifestations sonores dont il s'agit. Pour en revenir à Paris, c'est dans cette ville surtout que le cri populaire unit à un haut degré cette importance historique et cette variété de formes musicales qui marquent le double intérêt de notre sujet. Rapports des cris parisiens avec l'histoire et les mœurs de la grande cité française, puis interprétation et application de ces cris sous le rapport de l'art, tels sont les deux points principaux sur lesquels nous nous promettons d'insister dans le courant de cet ouvrage. Avant d'entrer dans le double cercle de recherches ainsi défini, nous donnerons une idée générale du plan que nous nous sommes tracé.

Jetant d'abord un coup d'œil sur les documents que nous a laissés le moyen âge, relativement à la vie privée des Parisiens, documents qui se présentent en si grand nombre à partir surtout du XIIIe siècle, nous y voyons le cri public ayant pour ainsi dire ses lois, ses traditions, sa discipline. C'est un élément de la vie municipale. Les crieurs sont presque des magistrats. A cette époque, en effet, il n'existe d'autre moyen de publicité que le cri ou l'enseigne. De là une sorte de cérémonial, un ensemble de coutumes qui soumettent le cri à des formes presque immuables. Cette période a ses écrivains, ses poëtes, dont les travaux méritent l'attention de l'historien littéraire.

L'étude de la Renaissance nous montre la vie civile subissant une transformation profonde. L'esprit d'émancipation en même temps que le goût des arts pénètre partout, se révèle en toutes choses. C'est ici que nous rencontrons les premiers exemples de l'application des cris parisiens à des compositions musicales assez importantes, et que nous voyons, par conséquent, s'établir les premiers rapports de notre sujet avec la musique. Nous abordons cette phase de notre histoire vers le milieu du XVe siècle, et nous y ajoutons les deux siècles suivants de manière à former une seconde période terminée seulement au règne de Louis XIV.

La fin du XVIIIe siècle, qui se lie étroitement, par les scandales de la Régence et par les déplorables tendances du règne de Louis XV, au grand mouvement révolutionnaire dont ses dernières années virent éclore la terrible manifestation, puis les nouvelles phases historiques qui en furent la conséquence : le Directoire, le Consulat et l'Empire; enfin les années qui s'écoulèrent de 1816 à 1848, non sans amener de nouvelles crises, composent la troisième période que nous avons à examiner.

Durant cette période, les cris politiques acquièrent une si grande importance, ils caractérisent à un si haut degré la physionomie des différents mouvements révolutionnaires, enfin ils dominent à un tel point les cris industriels, que nous avons voulu les étudier à part; nous en formons la matière d'un chapitre spécial. Il nous

était difficile, on le comprendra, de ne pas accorder quelque attention à une manifestation de la vie populaire qui n'est pas après tout étrangère à notre cadre.

Parvenus à cette année orageuse de 1848, nous la prenons pour point de départ de notre quatrième et dernière période, qui comprend l'époque actuelle et a entièrement pour base nos propres études.

De là, passant aux diverses applications littéraires et artistiques du cri populaire et sutout du cri industriel, nous nous attachons à démontrer les rapports directs de celui-ci avec l'art musical et le rôle que les compositeurs lui ont donné dans leurs ouvrages.

Enfin, nous présentons un court aperçu des cris étrangers comme base d'une étude comparative de ces cris et des cris de la capitale parisienne.

On le voit, dans les transformations des voix populaires, c'est la vie même de la société qu'on peut suivre, tantôt agitée, tantôt calmée ; ici enchaînée par la tradition, là rompant avec elle ou dominée par cette fièvre du travail que ramènent les temps de paix. Il est superflu d'insister sur l'intérêt que peut offrir à ce point de vue le cri parisien.

Au point de vue musical, l'étude du cri de nos marchands a une importance que de grands musiciens ont déjà parfaitement reconnue. Rameau, en les étudiant, y trouve une confirmation du principe qui forme la base de sa théorie. Il est à propos de citer ici quelques observations de ce maître célèbre sur les lois naturelles qui règlent l'élan de la voix humaine.

« Tant que le même ton, dit-il, n'est en retard que de son premier rapport, savoir celui qui s'y trouve imprimé par la nature, l'âme demeure toujours dans l'état tranquille où sa sympathie avec le corps sonore doit la tenir naturellement. La différence du mouvement, du doux et du fort, et l'action du chanteur, seront seuls capables de l'en tirer. Comment donc remuer l'âme sans ce secours ? C'est en franchissant les bornes du corps sonore, sans en enfreindre néanmoins les lois. Appelons *ut* le premier son qu'on entonnera, sans autre pressentiment que celui qui sera naturellement inspiré. Dès lors, il agira sur nous comme générateur de tous les sons qu'on lui fera succéder. Ce sera notre tonique. On sera dans le ton majeur d'ut, sans que la réflexion s'en mêle. De là, toujours sans réflexion, l'on chantera un accord parfait en montant, *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, ou en descendant *ut*, *sol*, *mi*, *ut*. Telle est la manière dont la plupart des chanteurs essaient en préludant. Voudra-t-on suivre l'ordre diatonique ou s'arrêter sur *mi*, surtout sur *sol*, plutôt que sur *fa*, d'autant que *ut* ne peut donner aucun sentiment de *fa*? Si *ut* est le générateur de sa quinte *sol*, *fa* l'est par conséquent de sa quinte *ut*. Le générateur, pour lors censé le plus grand corps sonore, ne peut jamais faire naître le sentiment d'un plus grand que le sien, excepté les octaves, à la faveur de l'identité des octaves. Aussi, peut-on s'apercevoir qu'en laissant tomber la voix après cet *ut*, toujours sans réflexion, sans y penser elle tombera sur sa quarte au-dessous *sol*, jamais sur sa quinte au-dessous *fa*. La voix même sera plutôt enchaînée vers cette quarte au-dessous que sur un degré diatonique qui n'y serait jamais préféré que par habitude acquise. Encore faudrait-il que la réflexion s'en mêlât. La chose doit s'exécuter comme dans le même moment, surtout pour prononcer sur cette quarte la syllabe muette qui termine un mot, comme *ne* dans le mot *jaune*. *Écoutez les gens qui chantent* ce qu'ils crient dans les rues, rien ne vous prouvera mieux *les effets de la nature en pareil cas*. Aussi le *sol* est-il juste dans les trompettes au-dessous de *ut* comme au-dessus, pendant que *fa* est faux partout (1). »

Ainsi le musicien doit rechercher deux choses dans le cri populaire, les formes variées de ce cri, puis les applications qu'il autorise. Ici l'histoire de l'art offre d'assez curieux exemples que nous aurons à rappeler. Le musicien peut enfin tenter lui-même de marier le cri populaire et industriel à des effets dramatiques ou symphoniques de demi-caractère ou tout à fait dans le style burlesque. Nous n'avons reculé devant aucune des conditions de cette partie de notre tâche. Les formes variées du cri industriel, l'histoire de ses applications musicales, enfin la création d'une œuvre reposant sur l'intervention des cris de Paris dans un cadre lyrique et symphonique où le poëte emploie avec bonheur des épisodes de différents caractères et marie sans

---

(1) Rameau, *Code de musique pratique*. Paris, 1750, p. 167.

effort des sentiments gracieux et tendres à des effets d'un comique de bon goût : tels sont les éléments de la partie purement musicale de notre travail.

Quelques mots nous suffiront maintenant pour résumer les idées qui nous dirigent, soit dans la voie des recherches historiques, soit dans celle des recherches musicales.

Au point de vue philosophique et physiologique, le cri — intermédiaire entre la parole et le chant — nous apparaît comme le dépositaire des premiers éléments du langage et des plus humbles manifestations de la pensée humaine ; au point de vue historique, gardant toujours son rôle d'intermédiaire, il devient l'interprète de sentiments et d'idées principalement collectifs qu'il réussit à exprimer sous une forme heureusement compatible avec les goûts populaires. Nous l'envisageons d'abord dans ses rapports avec la parole. Nous l'interrogeons sur quelques-unes des époques principales de l'histoire de Paris depuis le moyen âge; contrôlé par des documents historiques sévèrement choisis, il devient pour nous un guide qui ne saurait nous égarer.

Au point de vue musical, ce sont les rapports du cri avec le chant qui doivent surtout nous occuper. L'importance verbale s'efface ici devant l'accentuation, qui revêt souvent un caractère vraiment mélodique. Les divers métiers nous apparaissent alors comme autant de parties d'un vaste concert, parties grotesques ou lamentables, gracieuses ou bizarres, qu'il s'agit de caractériser et de classer.

Le double domaine que nous avons à parcourir est loin de comprendre, nous l'avons dit en commençant, tous les éléments du sujet tel qu'il pourrait se présenter à la curiosité du philologue et du penseur. Ainsi limité, nous croyons néanmoins qu'il offre encore de nombreux titres à l'intérêt, et c'est au lecteur que nous laissons maintenant le soin d'en décider.

CRIS NOTÉS. — SÉRIE A.

INTRODUCTION — Page 1 — 22.

Cri déterminé par l'application du feu.(1)

Nº 1.* E_ah! e_ah! mon Dieu!!.

Cri déterminé par l'action d'un instrt tranchant.

Nº 2.* E_ah! e_ah! e_ah! la la

Id.

Nº 3. A_ _ _ ï a_ _ _ i a_ _ _ i

Cri des douleurs pulsatives.

Nº 4.* A_on! A_on!

Cri des douleurs lancinantes.

Nº 5.* A_oh! a_oh!

Id.

Nº 6. I_ _ _ i_ _ _ i_ _ _ i_ _ _ oh!

Gémissement.

Nº 7. Oh!_ oh!_oh!_ oh!_ oh!_ oh!_ oh!_ oh!_ oh!_

Cri des douleurs gravatives.

Nº 8.* E_un e_un

Cri des douleurs de l'enfantement.

Nº 9.* E_ah! e_ah!

Cri natif ou vagissement.

Nº 10.* Ou_in ou_in

Cri de la Coqueluche (Quinte)

Nº 11.* Que_ot que_ot que_ot que_ot que_ot - - - - - - -

Cri de joie.

Nº 12.* Ah! Ah! quel bonheur

Cri de Vivat.

Nº 13.* E_a e_a e_a Vivat!

Cri d'appel.

Nº 14.* Ho_là ho_là ah! ah!

Cri d'effroi.

Nº 15.* E_ah!

Cri du sanglot ou pleurs.

Inspiration.

Nº 16.* E e e un in_in_in!

Cri du dégoût.

Nº 17.* Pou_ah! fé_hi!

Mozart — DON GIOVANNI. — Mr Garcia, TRAITÉ de l'art du Chant.

(Zerlina.) sanglot.

Nº 18. La scierò cavarmi gli occhi e le ca_re tue ma

sanglot. sanglot.

ni_ne lie_ta poi sa prò bac_ciar.

Mr Garcia, TRAITÉ de l'art du Chant.

Nº 19. A ah! pa_dre.

Tous les exemples marqués d'un astérique* sont empruntés à un travail du Dr Colombat de l'Isère *sur le mécanisme des Cris*. Voyez notre Introduction page 4.

Mozart, DON GIOVANNI. _ M. Garcia, TRAITÉ de l'art du Chant.

N° 20. Dona Anna. — Exécution.

Ah! padre a_ma_to A ah! padre a_ma_to.

Meyerbeer, LES HUGUENOTS.

N° 21. Valentine (hors d'elle même.)

Ah! ma raison s'é_ga_re, ah! forfait e_xé_cra_ble!

col canto. pp (elle s'évanouit.)

Ra_oul ils te tueront. Ah! pi_tié je meurs ah!

N° 22. EURIDICE.

O fa_to! o cie_li!

N° 23. (A) Cri de labeur _ Cri du geindre. Adam, LES MÉTIERS. (Boulangers.)

Hein! ______ hein! ______

(B)

Hein! ______ hein! ______

(C)

Hein! ______ hein! ______ hein! ______

N° 24. Cri d'effort des bateliers du Nil.

N° 25. Cri ou chant de Matelot.

N° 26. Cri ou chant des puiseurs d'eau près de Qêné.

N° 27. Id: près de Louqsor.

N° 28. Id.

N° 29. Cri des Canotiers de la Seine. A. Adam, LES MÉTIERS. (Canotiers.)

ff O _ hé! ______ o _ hé! ______ o _ hé! ______

N° 30. Cri des Charretiers.

Hi _ eu! hi_eu! hi_eu! hi_ _ _ eu!

N° 31. Id.

Euh _ là euh _ là

N° 32. Cri des bergers. All°

Brrrr _ _ _ _ _ _ zi zi zi zi zi.

brrr zi zi zi zi zi.

N° 33. Cri des bouviers. Andante.

Hou hou hou hou hou hou hou

N° 34. Cri de fermière faisant rentrer des porcs à l'étable.

Tourre tourre tourre tourrrrrre! Petiou! Pe_tiou!

N° 35. Cri de HURRAH des Anglais en Crimée. SOLO. CHOEUR.

Heup heup heup ff hur _ rah!

N° 36. Cri de Sentinelle. — Réponse.

f Qui viv'? ______ f a _ mi.

N° 37. Id. — Variante.

Gar_ de à vous! Gar_ de à vous!

N° 38. Id. Auber, LA FIANCÉE.

Gar_ de à vous! Gar_ de à vous!

FIN DE LA SÉRIE A.